REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

NUMERO SPECIAL : 10 F / MAI 1975

N° 218

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 45,—	F. 60,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 60,—	F. 70,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 6**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 8**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

30e Année — N° 218 MAI 1975

Sommaire

Pages :

ATTENTION...

La parution et la distribution du numéro de juillet se situant au début des vacances d'été, il en résulte que du fait des départs des uns et des autres, de nombreux numéros nous reviennent avec la mention « n'habite pas à l'adresse indiquée » et que d'autres sont égarés.

Pour éviter ces fâcheuses conséquences et aussi pour économiser du papier, en l'occurrence celui des couvertures, dont le prix atteint des chiffres impressionnants, nous tentons l'expérience suivante : les numéros de juin (219) et de juillet (220) seront imprimés et envoyés jumelés, et sans restriction du nombre de pages. L'envoi sera fait aux alentours du 15 juin.

De cette façon, et nous l'espérons, les inconvénients signalés devront disparaître, ce pour votre bénéfice et, d'autre part, pour une meilleure gestion de notre comptabilité.

A. M.

Anne-Marie LECOQ
Assistante au Collège de France

LA CITÉ IDÉALE AU QUATTROCENTO

Dans l'Italie du Quattrocento, la ville idéale, c'est-à-dire imaginée dans l'abstrait, en dehors de toute contingence historique et géographique, et sans but précis de réalisation immédiate, est du domaine des architectes-théoriciens.

Le premier problème à poser est celui d'Alberti, qui figure dans la plupart des études comme un des théoriciens de la Cité idéale à la Renaissance. Cette récupération n'est qu'en partie légitime. Rappelons que le *De Re aedificatoria* fut composé autour des années 1450, qu'il était en circulation sous forme manuscrite dès 1452, mais qu'il ne sera imprimé qu'en 1485. Les connaissances théoriques et techniques qu'entend léguer Alberti y sont constamment enrichies de considérations philosophiques et morales, basées sur une grande culture philologique, où transparaît la personnalité de l'auteur. Modération, souplesse et réalisme caractérisent sa réflexion sur la cité. Avant tout, Alberti tient à rappeler (livre IV, chap. 2) que les lieux de délices et les pays de cocagne appartiennent au rêve et non à la réalité. Aucune cité n'est imprenable, ni impérissable. La cité idéale n'existe pas et l'architecte doit se contenter de chercher à bâtir la meilleure cité possible, en s'adaptant aux nécessités de la situation concrète. La variété des édifices reflète la variété des individus, voulue par le Créateur (IV, 1). De même, la cité sera différente selon les différents sites : plaine, montagne, bord de mer (IV, 2) et selon les différents systèmes politiques : chef reconnu d'une communauté ou tyran (V, 1). Il n'y a pas de solution unique applicable indistinctement à tous les cas. Pour chacun des grands problèmes où l'architecte doit faire un choix (emplacement de la ville, dimensions, existence ou absence de fortifications, rues droites ou rues courbes, etc.), Alberti expose avec objectivité les différentes solutions possibles, en pesant le pour et le contre, avant de présenter ce qu'il pense être le meilleur. Ses préférences personnelles ne sont d'ailleurs pas toujours très nettes, et certaines contradictions se font jour au fil des pages. Cet état d'esprit, profondément anti-systématique, distingue fondamentalement Alberti des inventeurs de cités idéales. La ville parfaite et immuable, dont la forme est fixée une fois pour toutes, n'apparaît à aucun moment dans son traité.

Pourtant, on trouve dans certains passages du *De Re aedificatoria* quelques éléments — à vrai dire, épars et très flous — qui reparaîtront dans les descriptions postérieures de cités idéales. 1) Avant de traiter du problème de la ville, l'architecte se fait législateur et établit des divisions très strictes à l'intérieur de la communauté des citoyens (IV, 1). A la « *Multitudo* » s'opposent les « *Primati* » : ceux qui possèdent culture, sagesse, intelligence, et qui sont chargés de légiférer en matière de religion, de droit, de morale ; ceux qui possèdent expérience et pratique des choses, et qui sont chargés d'exécuter et d'agir (juges, généraux...) ; ceux qui ont les moyens financiers, et qui sont chargés d'accumuler les richesses. Le but pratique est de faire correspondre à chaque classe un type d'habitation, selon le principe déjà posé dans Vitruve (Livre VI, chap. 7). Mais on reconnaît sans peine dans ce passage l'écho de la *République* idéale de Platon. 2) Dans le livre VII, chap. I, Alberti se déclare d'accord avec Platon (*Lois*) pour diviser la campagne et le périmètre urbain en douze zones selon lesquelles doivent être également répartis temples, chapelles, autels de carrefour, tribunaux subalternes, postes de défense, aires sportives. 3) A plusieurs reprises, il montre sa préférence pour les schémas de plan central. La cité doit être située au centre du territoire (IV, 2). Lorsque l'architecte est libre de toutes contraintes géographiques (c'est-à-dire en plaine), il doit choisir sans hésiter pour bâtir sa ville le plan circulaire ou rectangulaire, parce que ce sont des formes parfaites (IV, 3). 4) L'idée d'un schéma concentrique reparaît avec insistance. Cela facilite en effet la division politique (V, I) : dans le cas d'une ville gouvernée par un tyran, qui a besoin de se protéger contre ses sujets, le cercle interne formera la citadelle de celui-ci. La division sociale est également concrétisée de cette façon (V, 1) : au centre, on peut

placer le peuple, les boutiques, etc., tandis que les personnages éminents et les spéculatifs, qui ont besoin de calme, auront leur domicile dans le cercle externe. La division économique suit le même schéma : au centre, près du forum, seront les banquiers, les peintres, les orfèvres..., plus loin les parfumeurs et marchands d'épices, les tailleurs, et d'une façon générale les métiers réputés les plus respectables. Enfin, les activités sales et puantes, comme les tanneries, seront reléguées à la périphérie (VII, 1). 5) Enfin, il ne faut pas oublier que c'est d'Alberti que date l'exaltation des rues droites, aux maisons alignées et d'égale hauteur et aux deux côtés symétriques, offrant pour perspective terminale la vue d'un beau et grand monument (IV, 5 et VIII, 6). Et comme il insiste beaucoup, en même temps, sur l'agrément et la nécessité des rues courbes (IV, 5), on est amené au schéma radio-concentrique, qui combine rue droites et rues incurvées. Mais tout ceci, encore une fois, reste très flou. D'autant plus qu'Alberti n'a pas jugé utile d'illustrer son texte de figures qui auraient éclairé, mais aussi trop figé peut-être, à son goût, sa pensée.

Ce n'est pas à l'architecte-humaniste que revient l'invention de la Cité idéale au Quattrocento, mais à l'architecte-romancier. Antonio Averlino dit « Filarete », sculpteur et architecte florentin au service des Sforza, écrit son *Trattato di Architettura* entre 1460 et 1464. Destiné à l'origine à Francesco I Sforza, duc de Milan, l'ouvrage fut dédié, après la mort du duc et le retour de Filarete à Florence, à Piero de' Medici. Il n'a jamais été imprimé et nous est parvenu à travers plusieurs copies manuscrites. Celle de la Bibliothèque Nationale de Florence (*Codex Magliabechianus*), illustrée de quelque deux cents dessins à la plume, est considérée comme la plus proche du texte original de Filarete. Il s'agit d'une longue dissertation en forme de dialogues imaginaires entre le Prince (Francesco Sforza) et l'architecte lui-même, celui-ci feignant d'avoir reçu de celui-là la charge de construire une ville. Le thème central, qui court au fil des vingt-cinq livres, est donc la construction de cette cité idéale à laquelle, en hommage au duc de Milan, on donnera le nom de Sforzinda. Au cœur de toute l'entreprise se situe la découverte d'un « livre d'or » contenant la description d'une antique cité disparue, Galisforma. Il faut bâtir Sforzinda à l'imitation de cette ville idéale, et pour qu'elle puisse servir à son tour de modèle aux générations futures. Des récits de voyages et d'événements historiques, des scènes de la vie rurale et aristocratique s'intercalent dans la trame de l'ouvrage. Chemin faisant sont mis en scène des personnages connus et évoqués des lieux réels, sous le masque de l'anagramme : Nomila = Milano, Zacempia = Piacenza, Scofrance = Francesco Filelfo, Zogalia = Galiazo Sforza, etc. L'originalité du livre de Filarete vient en grande partie de cette présentation romancée qui confère au discours une agilité et une fantaisie inhabituelles dans les traités d'architecture.

Elle vient d'autre part du goût de l'architecte pour les édifices fantastiques et symboliques. Chaque parti est justifié par un rappel littéraire, ou bien par la géométrie de base ou les rapports numériques, ou par le symbolisme religieux, etc. Il en résulte des architectures surchargées de décor où s'effectue la métamorphose du goût gothique (très net, par exemple, dans la prolifération des tours, ou dans l'amour des pierres précieuses et des revêtements éclatants) sous l'invasion des motifs antiquisants.

Mais la grande importance de Filarete tient à ce que, pour la première fois, est fourni dans son traité le plan organique d'une cité entière. La planification de la ville apparaît comme une donnée prioritaire et les grands monuments imaginés par l'architecte sont destinés à s'insérer dans un milieu déjà défini par lui. Le tracé de l'enceinte de Sforzinda (fig. 1) forme une étoile à seize côtés, obtenue par l'intersection de deux carrés et inscrite dans un cercle. Les huit angles saillants sont occupés par huit tours, orientées selon les points cardinaux et portant les noms des huit vents.

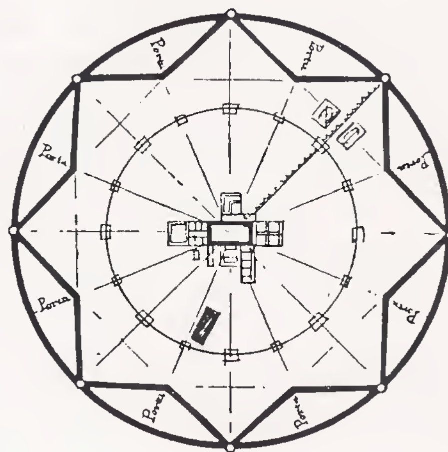


Fig. 1. — *Filarete, Plan de Sforzinda*

Les huit angles rentrants sont occupés par huit portes. Des portes et des tours partent seize rues principales, larges de quarante brasses, qui convergent vers le centre. Ces rues sont interrompues à mi-chemin par seize places, destinées alternativement aux marchés de quartier et aux églises paroissiales. Toutes ces places sont reliées les unes aux autres par une grande voie circulaire. Le centre est formé d'une grande place rectangulaire orientée Est-Ouest. Sur les petits côtés donnent la cathédrale avec l'archevêché, et le palais du roi. Les longs côtés sont occupés par la place des marchands et la halle aux victuailles. Enfin, cette

grande place est combinée avec deux autres plus petites, orientées perpendiculairement par rapport à elle et sur lesquelles donnent d'autres édifices publics : le palais communal, le palais du Podestat, la prison, la douane, l'hôtel des monnaies, l'abattoir, les bains publics, le lupanar. Seuls l'hôpital et le théâtre sont placés dans une situation excentrique. A noter encore que chaque rue comporte à la fois une chaussée et un canal permettant d'y circuler en bateau. Enfin, Sforzinda est située près d'un fleuve qui la relie à un port de mer, à travers la vallée Inda. Et un grand aqueduc pénètre jusqu'au centre de la ville.

Cette analyse sommaire rend peu compte des descriptions minutieuses et du luxe de détails donnés par Filarete sur les diverses composantes de sa cité. Pourtant, confusions, obscurités et hésitations ne manquent pas non plus. Si l'organisation du noyau central est bien précisée et illustrée, le reste de la ville ne fait finalement l'objet que d'indications confuses et vagues. En particulier, trois points importants restent dans l'ombre. D'abord, le raccord entre l'espace central, sur plan orthogonal, et les douze rues obliques qui y aboutissent, n'est pas précisé. En fait, il y a superposition de deux plans : l'un, réaliste (le centre de la ville), l'autre, symbolique (le schéma d'ensemble). Ensuite, la forme des îlôts n'est pas indiquée. Sont-ils carrés, comme quelques allusions tendent à le faire croire ? On ne le sait pas. Pas plus qu'on ne sait ce qu'il y a entre les deux enceintes. Et d'autre part, certaines hésitations se font jour : au milieu de la place centrale, Filarete place tantôt une très haute tour, tantôt une fontaine, tantôt un espace réservé aux naumachies ; quant à l'enceinte extérieure, elle est octogonale selon le texte, et circulaire selon le dessin. En somme, avec Filarete, le thème de la Cité idéale est bien constitué, mais sa conception demeure encore rudimentaire.

Le rôle de Francesco di Giorgio, architecte et ingénieur militaire siennois, consista à la fois à illustrer et à systématiser Alberti, et à rationaliser Filarete. Les deux *Trattati di Architettura civile e militare* qu'il écrivit, pense-t-on, entre 1480 et 1490, sont restés, eux aussi, manuscrits. Ils nous sont parvenus à travers plusieurs copies, dont deux illustrées de dessin à la plume (Bibliothèque Royale de Turin et Bibliothèque Nationale de Florence). Francesco di Giorgio y reprend tout d'abord le célèbre passage (Livre III, chap. I) où Vitruve, ayant proposé de régler le rapport qui doit exister entre toutes les parties d'un édifice sur celui qui existe entre les parties du corps humain, applique ce principe à la construction des temples. Le Siennois met en vedette ce passage, le développe, et l'applique, lui, à la construction de la place-forte et de la ville. Le corps de l'homme, selon Vitruve, est inscrit à la fois dans un cercle (si les quatre membres sont écartés en X) et dans un carré (si les bras étendus forment un angle droit avec le reste du corps). La ville, « ayant la proportion, la mesure et la forme du corps humain », sera donc bâtie exclusivement sur ces deux schémas géométriques. Ainsi Francesco di Giorgio rejoint-il Filarete dans le choix du plan central.

Ce choix n'est pas seulement dicté par un raisonnement abstrait et symboliste. Il s'y ajoute des raisons techniques. Francesco di Giorgio est avant tout un ingénieur militaire. La plus grande partie de ses écrits sont consacrés à l'art de la fortification, à l'artillerie, aux machines de siège. Sa grande découverte en ce domaine, c'est que « la force d'une forteresse dépend davantage de la qualité du plan que de l'épaisseur des murs ». Cette affirmation est à l'opposé de celle d'Alberti (IV, I), pour qui l'important, dans une forteresse, c'était moins la forme de l'enceinte que de l'épaisseur et la solidité des murs et la profondeur des fossés. Les recherches techniques de Francesco di Giorgio aboutissent ainsi à privilégier d'une part le plan quadrangulaire avec tracé orthogonal des rues, agrémenté de bastions triangulaires, d'autre part le plan polygonal : pentagonal, hexagonal, ou, de préférence, octogonal (fig. 2), avec tracé radial des voies de circulation.

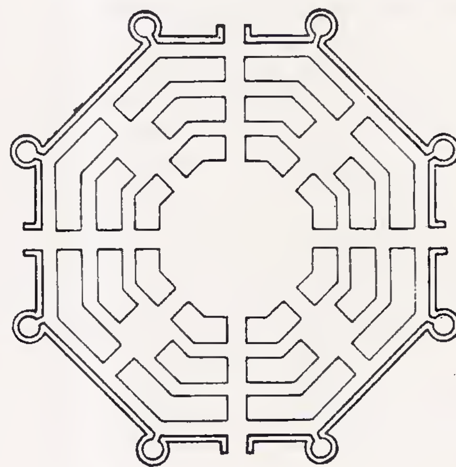


Fig. 2. — *Francesco di Giorgio Martini, plan de ville idéale*

Poursuivant la comparaison avec le temps humain, l'architecte fait de la place l'équivalent du nombril, et la situe donc au centre de la composition. Filarete avait déjà adopté ce parti. Mais chez Francesco di Giorgio la combinaison des rues avec cette place centrale est, pour la première fois, clairement déterminée. Par ailleurs, renonçant radicalement aux indications de Vitruve et du classicisme, qui voulaient une place rectangulaire, il adapte le plan de la place à celui de la ville.

Ceci posé, Francesco di Giorgio, comme Alberti, passe à l'examen des différents sites urbains possibles. Son recensement est plus systématique et plus complet que celui d'Alberti. Il distingue de la sorte la ville en plaine, la ville en plaine située de part et d'autre d'un fleuve, la ville en montagne, la ville dans une vallée, la ville sur une colline, la ville au bord de la mer, et enfin les types mixtes. Suivant les cas, il choisit l'un ou l'autre des plans et des tracés de rues déjà considérés comme idéaux. Le plan circulaire est réservé à la ville sur une colline, où les rues, au tracé circulaire ou en spirale, doivent s'enrouler en pente douce autour du monticule (fig. 3). Le plan orthogonal convient bien à la ville de plaine traversée par un fleuve. Dans le cas du libre choix (en plaine), c'est le plan octogonal à huit rues, huit tours et quatre portes qui a la préférence.

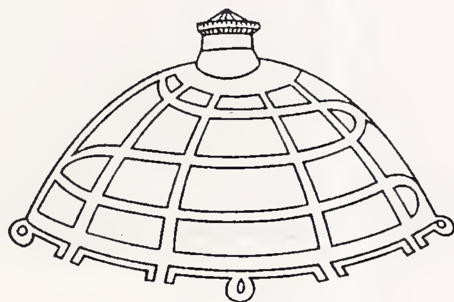


Fig. 3. — *Francesco di Giorgio Martini, ville située sur une colline*

Pas plus qu'Alberti, Francesco di Giorgio ne cherche à présenter la Cité idéale, unique et immuable, qui reste donc au Quattrocento le domaine exclusif de Filarete. Mais ses travaux gardent un caractère purement théorique et indépendant de l'expérience concrète : pas une seule ville ne sera réalisée selon ses dessins avant la deuxième moitié du XVIe siècle. C'est donc bien de cités idéales qu'il s'agit aussi, et c'est sur des bases semblables que raisonneront tous les inventeurs d'utopies et de villes imaginaires du siècle suivant.

La cité idéale du Quattrocento, telle qu'elle apparaît esquissée chez Alberti, constituée chez Filarete et systématisée par Francesco di Giorgio Martini, est donc indissociable de la forme géométrique régulière et du plan central. Plus précisément, c'est le plan circulaire ou polygonal avec tracé radio-concentrique des voies de circulation et des enceintes qui semble s'imposer avec la plus grande autorité. On le retrouve à la charnière du XVe et du XVIe siècle chez Léonard de Vinci, par exemple au fol° 15 v°-16 r° du Ms. B de l'Institut de France, où est proposée une cité idéale près de la mer ou d'un fleuve, établie sur deux étages communiquant par des escaliers. L'étage inférieur, dit le texte qui accompagne le dessin, est réservé à l'intendance (voitures, marchandises, boutiques...) et l'étage supérieur aux personnes de qualité qui ont besoin de vivre dans la lumière. Toujours vers 1500, Baldassare Tommaso Peruzzi dessine une ville idéale radio-concentrique avec double enceinte, autour d'une place et d'un château carrés (Florence, Offices, dis. arch. n° 557).

Les sources d'inspiration des architectes du Quattrocento semblent avoir une double origine : le legs du Moyen-Age d'une part, de l'autre la redécouverte des textes antiques. L'idéal de régularité semble bien avoir caractérisé le Moyen Age occidental, comparé par exemple au monde islamique. Les villes neuves du XIIIe siècle en Allemagne et dans le Midi de la France, du XIVe siècle en Toscane, sont toutes dotées d'un plan régulier. Mais le tracé des rues n'obéit qu'au seul schéma orthogonal et le plan carré ou rectangulaire domine. Il n'en va pas de même pour les villes imaginaires. Dans ce domaine règne la symbolique des formes et des nombres. La Cité idéale du Moyen Age, c'est la Jérusalem céleste. Les textes et les peintures lui donnent la forme du carré ou du cercle, symboles de la perfection. Elle possède douze portes, par assimilation aux douze apôtres et parce que douze est un multiple de trois, chiffre de la Trinité. Et c'est sur le modèle fourni par la Cité de Dieu que sont décrites et représentées les villes terrestres : Jérusalem et Rome sont toujours figurées selon un schéma circulaire parfaitement mythique et symbolique. De la même façon, lorsque le chroniqueur milanais Bonvesin de la Riva entreprend de faire l'éloge de Milan (*De Magnalibus Mediolani*, 1288), il lui paraît que le meilleur moyen de faire sentir la perfection de la cité consiste à la décrire comme une ville circulaire à seize portes. Au début du XVe siècle encore, Leonardo Bruni présente dans la *Laudatio florentinae Urbis* une vue idéalisée de Florence, qui serait selon lui disposée en cercles concentriques « à la façon d'un bouclier ».

D'autre part, la relecture de textes antiques entièrement consacrés à la description de cités idéales est venue rappeler aux Italiens du Quattrocento que la ville terrestre devait être non plus seulement vécue mais pensée. Les cités idéales décrites par Platon (*La République, Les Lois, Critias*) et Aristote (*La Politique*) sont des cités-états. La détermination de la structure politique, administrative et sociale y occupe une place primordiale. Les architectes du XVe siècle s'en souviennent parfaitement : Alberti, comme on l'a vu, mais aussi Filarete qui divise les citoyens de Sforzinda en trois classes (gentilshommes, classes moyennes et petites gens). Ces cités dont la population est rationnellement

distribuée sont en même temps planifiées selon un projet rationnel. Dans la *Politique* (II, 7), Aristote recommande de mêler la pratique des rues régulières, établie par l'architecte-politicien Hippodamos de Milet, et celle des rues à l'ancienne mode, irrégulières et étroites, selon une démarche qui n'est pas sans rappeler celle d'Alberti. Dans les *Oiseaux*, Aristophane décrit une cité ronde sillonnée de rues droites convergeant vers le centre « comme on le voit dans une étoile ». L'île mythique d'Atlantide (*Critias*) a pour centre une colline, entourée de quatre anneaux concentriques, alternativement de terre et d'eau. Il va sans dire que ces auteurs n'ont pas pour sources les réalisations de leur temps, qui appartenaient au type en damier inclus dans une enceinte irrégulière (Milet, Priène...). A travers eux, ce sont les vieilles traditions magiques, astrologiques et cosmologiques qui vont connaître à la Renaissance une nouvelle force. Si bien que Vitruve lui-même sera interprété de façon à justifier le goût du plan radial. Au livre I, chap. 9, il explique en effet — de façon d'ailleurs assez confuse — comment orienter les rues de la ville pour qu'aucune ne soit soumise à l'action des huit vents. Le premier soin du bâtisseur de ville doit donc être d'établir la rose des vents et de tracer l'octogone qui s'y inscrit. Mais cet octogone inscrit dans un cercle à huit rayons n'est qu'une figure utile au calcul. Il ne fournit nullement le plan de la ville, dont l'enceinte n'est pas précisée. Quant au tracé des huit rues, Vitruve indique très clairement qu'il doit être orthogonal, et non pas radial. Pourtant, la cité de Filarete, conçue sur les chiffres huit et seize et dont les tours portent le nom des huits vents, semble bien faire écho au célèbre passage de l'architecte romain.

Dans l'Italie du Quattrocento, les fondations de villes nouvelles sont restées extrêmement rares. Les quelques réalisations de la deuxième moitié du siècle n'utilisent pas le schéma radio-concentrique, mais le tracé en damier, par exemple à Cortemaggiore, fondée en 1470-80 par les comtes Pallavicini. Les recherches d'Alberti, de Filarete ou de Francesco di Giorgio pour la création de villes complètes se sont développées en dehors de toute expérience concrète.

Il convient pourtant de distinguer ces théoriciens de la cité idéale des utopistes du siècle suivant. D'abord, parce que ce sont avant tout des architectes, qui écrivent des traités d'architecture. Même chez Filarete, la construction de Sforzinda n'est qu'un support littéraire utile. Le but de son traité est de donner des notions de construction, sur les différentes sortes de pierres, la forme des colonnes, le nom des corniches, la manière d'établir des fondations, etc., et de notions de décoration. Pour finir, il insère l'architecture dans une théorie d'ensemble sur les arts, et présente son opinion sur les artistes contemporains. Ainsi pense-t-il pouvoir améliorer les connaissances pratiques et théoriques des architectes de son temps. Au XVIe siècle, par contre, la cité idéale abandonne les pages des traités d'architecture et passe dans celles des livres politiques et philosophiques, voire mystiques. Dès 1516 paraît *Utopia* de Thomas More. A sa suite, les auteurs d'utopies décriront des cités de nulle part et de jamais, Jérusalem nouvelles, cités solaires, monarchies universelles et républiques imaginaires, fondées sur une réforme totale des systèmes politiques, sociaux, philosophiques et religieux. La référence à Platon est alors évidente et constante. Elle reste au contraire marginale chez les théoriciens de l'architecture que nous avons étudiés. C'est que, pour eux, si la structure politique, les divisions sociales, l'organisation économique de la cité doivent entrer en ligne de compte dans la conception de celle-ci, ce sont néanmoins des données *a priori* sur lesquelles leur but n'est pas de réfléchir. Alberti lui-même, très porté à la réflexion politique et philosophique, ne bouleverse en rien la structure des cités italiennes de son temps. Il se contente de les moraliser, de même que Filarete se borne à idéaliser le souverain duc et le climat social de Milan pour en faire ceux de sa Sforzinda. Quant aux problèmes religieux, ils ne sont pas même évoqués. Les préoccupations principales concernent l'hygiène, la sûreté, la commodité et la beauté.

En fait, chez les architectes-théoriciens du Quattrocento, la ville réelle n'est pas loin. Elle se profile derrière la cité idéale. Elle lui fournit parfois quelques-uns de ses traits : l'hôpital de Sforzinda est calqué sur celui que Filarete venait de construire à Milan ; les canaux qui parcourent la ville sont très vénitiens. Et son amélioration en est finalement le but lointain. La description de la cité idéale éclaire l'avenir de la cité réelle. Depuis Alberti, on pense la ville en termes de rues droites, de maisons d'égale hauteur alignées à la corde, de monuments publics arrêtant la vue avant le point de fuite dans des avenues se prêtant à la perspective. Le point d'application de cette doctrine ne réside pas seulement dans les vues de « cités idéales », peintes ou marquetées, qui se multiplient autour de 1500 dans le décor des demeures italiennes (panneaux de Florence, Urbin, Baltimore...), mais aussi dans les rues de Rome, Pienza, Ferrare. Le schéma radio-concentrique proposé par Filarete, Francesco di Giorgio, Léonard, Peruzzi, aboutit à la valorisation de la place, qui sera désormais un peu partout aménagée de façon rationnelle et monumentalisée, comme celle que fait construire Ludovic le More à Vigevano en 1492. Enfin le symbolisme géographique et cosmique du cercle et de l'étoile rencontre, à partir de Francesco di Giorgio, la théorie des enceintes polygonales à bastions. Etroitement combinés désormais, ces deux facteurs aboutiront à un étonnant « *revival* » du plan radio-concentrique chez les architectes militaires de la seconde moitié du XVIe siècle. Palmanova, par exemple, cité fondée en 1593 par les Vénétiens, reprend à quelques variantes

près un plan de Francesco di Giorgio fourni un siècle auparavant. La postérité de la ville idéale décrite par les architectes théoriciens du Quattrocento est plutôt là que dans les utopies philosophiques de More ou de Campanella. Mais il s'agit de forteresses peuplées de spécialistes de la guerre. En se concrétisant, la ville a perdu ce caractère de demeure parfaite d'une communauté civique cohérente qu'elle avait dans les traités du Quattrocento et qui en faisait précisément une « cité idéale ».

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux sur l'histoire de l'urbanisme :

P. Lavedan, *Histoire de l'Urbanisme. Renaissance et temps modernes*, Paris, 1941.

F.R. Hiorns, *Town-Planning in History*, Londres, 1956.

Sur la Cité idéale à travers les siècles :

S. Laeg, « Ideal City from Plato to Howard », dans *Architectural Review*, CXII (1952), pp. 90-101.

G. Munster, *Idealstädte. Ihre Geschichte vom 15.-17. Jahrhundert*, Berlin, 1957.

H. Rosenau, *The Ideal City in its architectural Evolution*, Londres, 1959.

H. Bauer, *Kunst und Utopie*, Munich, 1965.

Sur la Cité idéale à la Renaissance :

E. Garin, « La Cité idéale de la Renaissance italienne », dans *Les Utopies à la Renaissance*, Paris, Bruxelles, 1963, pp. 13-37.

R. Klein, « L'Urbanisme utopique de Filarete à Andreae », *ibid.*, pp. 211-230.

Alberti, *De Re aedificatoria*, introduction et notes de P. Portoghesi, Milan, 1969 (Ed. Il Polifilo).

Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, Ingegneria e arte militare*, introduction et notes de C. Maltese, Milan, 1970 (Ed. Il Polifilo).

Filarete, *Trattato di Architettura*, introduction et notes de L. Grassi, Milan, 1972 (Ed. Il Polifilo).

Sur les rapports de la cité idéale et de la citée réelle :

H. de la Croix, « Military Architecture and the Radial City Plan in XVIth century Italy », dans *Art Bulletin*, XLII, 4, décembre 1960.

L. Benevolo, *Storia dell' Architettura del Rinascimento*, t. I. Bari, 1968.

A. P. E. M. U.
Délégation régionale
Académie d'Aix-Marseille

Monsieur le Ministre de l'Education,

Les Professeurs d'Education musicale de l'Académie, réunis en séance de travail le 19 mars 1975, ont examiné avec une très grande attention votre projet de modernisation du système éducatif, et plus particulièrement les paragraphes concernant leur discipline.

Des imprécisions et des contradictions leur sont apparues sur de nombreux points. Ils ont constaté, avec amertume, qu'une fois encore il n'a pas été tenu compte de l'importance de la mission éducative des enseignements artistiques dans le monde contemporain.

1° Aucun paragraphe ne parle d'une éducation musicale de base à l'Ecole maternelle.

2° A l'Ecole primaire, la musique étant incluse dans le tiers temps pédagogique, tout laisse à penser que l'organisation de cette « discipline d'éveil » risque d'être détournée de son véritable but d'éducation culturelle et d'apprentissage d'un langage.

3° Dans les Collèges, « l'enveloppe horaire », très vague, ne laissera aucune place pour un enseignement véritable qui semble exclure la possibilité d'être assuré par des professeurs spécialisés.

L'effectif de 24 à 29 élèves est inacceptable pour nos classes où les activités de création que vous souhaitez vous-même et que nous pratiquons déjà ne peuvent être réalisées que par petits groupes.

4° Pour les Lycées, le seul point positif est l'ouverture de l'option musicale A_6 à toutes les séries. Mais, comme nous venons de le démontrer, comment pourra se faire le recrutement des élèves sans les acquisitions de base aux différents niveaux ?

5° La formation des maîtres, leur recrutement, la formation continue ne sont pas définis dans le cadre général des « Centres de Formation ».

Les Professeurs d'Education musicale vous demandent de conserver les avantages acquis par la « vieille école », le dédoublement de toutes les classes dans les collèges, l'heure de chant choral ou de groupe instrumental ouverte à tous les élèves et faisant partie du service normal d'un professeur d'Education musicale.

Par ailleurs, nous tenons à souligner qu'il est inique de continuer cette ségrégation dans laquelle on laisse les enseignements artistiques dont les services horaires n'ont jamais été alignés sur les autres disciplines et qui risquent fort de s'aggraver par l'application de votre réforme.

Tout ceci laisse à penser que la concertation que vous proposez est absolument nécessaire pour tous dans une « société rénovée ».

Les membres de l'A.P.E.M.U. espèrent que vous ferez bon accueil à leurs propos et vous assurent de leur dévouement traditionnel.

Marseille, le 21 mars 1975

Madame Giulj

M. RAABEN
Professeur au Conservatoire de Léningrad

LA MUSIQUE BAROQUE

Conférence donnée à l'U.E.R. de Musicologie de l'Université Paris-Sorbonne le 8 février 1975

Devant un auditoire de spécialistes pour lesquels la musique baroque est un sujet déjà bien connu, je pense que mon rôle se bornera à dire ce qu'il en est pour nous, musicologues soviétiques.

Le problème du Baroque en musique suscite également chez nous un intérêt très vif. Il me suffira de rappeler qu'il y a quelques années, a été organisée à Moscou, à l'Institut d'Histoire de l'Art, une session entière sur le thème du Baroque, session à laquelle participaient divers représentants du monde artistique et littéraire autant que musical. Je mentionnerai également la parution, il y a quelques années, du livre de Mme Konen, éminent chercheur soviétique, sur l'œuvre de Monteverdi, qui traite de la Musique Baroque dans son ensemble.

Peut-on dire pour autant que le problème de l'Art Baroque en musique, en particulier, soit résolu dans notre pays ? Malheureusement, non. Il demeure pour nous aussi plein d'énigmes. Ce mouvement diffus, qui s'est étendu sur une très longue période, cet effort intense pour saisir la diversité du monde tant spirituel que profane, tout ceci nous conduit à nous poser sans cesse de nouvelles interrogations. Entre les dates extrêmes du Baroque, si on peut les déterminer, en un siècle et demi d'existence, sont apparus des genres nouveaux dont les caractéristiques ont été reprises par d'autres genres ; outre l'opéra, l'oratorio et la cantate, la musique instrumentale prend un essor sans précédent.

Le Baroque exprime avec beaucoup de justesse le dynamisme qui est le trait fondamental de cet art perpétuellement bouillonnant. Après l'avoir ainsi caractérisé, on pourrait penser le problème du Baroque plus ou moins résolu. En vérité, il n'en est rien, et ceci pas plus dans les travaux de nos musicologues soviétiques, que dans ceux de nos collègues étrangers, où cependant les œuvres de tous les grands maîtres du Baroque sont scrupuleusement étudiées. Nombreux en effet sont les livres sur Monteverdi, Vivaldi, Corelli, sans parler de l'inépuisable littérature sur Bach, et à un moindre degré, sur Haendel.

Pourquoi, par exemple, le phénomène Monteverdi est-il demeuré unique pendant tout un siècle ? A quoi rattacher la figure de Lulli ? Au classicisme français du XVII[e] siècle, considérant qu'il en est en musique l'expression la plus exacte ? Ou, au contraire, faut-il y trouver la manifestation typique du Baroque profane, en mettant l'accent sur l'aspect brillant et décoratif de son art ? Comment définir en général le Baroque en musique ? Comme un style (ce qui serait assez fondé), ou comme un mouvement, une orientation de l'art qui, tout au long de son évolution, inclurait des styles différents ? Ce n'est pas pur hasard, en effet, si le problème du style, dans les discussions sur la musique à l'époque de Mattheson, occupe une place si importante.

Pour ma part, je suis enclin à penser qu'au sein de lui-même (je dis bien au sein de lui-même et non comme un élément indépendant), le Baroque a engendré son propre classicisme (si absurde que cela puisse paraître au premier abord, étant donné les caractères considérés comme antithétiques de l'art classique et de l'art baroque au XVII[e] siècle). J'en citerai pour exemple Lulli, ou même, dans une certaine mesure et sur un autre plan que je préciserai plus loin, Corelli. Mais parallèlement, le Baroque a engendré aussi son propre romantisme. Rappelons Veraccini et ses harmonisations « sensibles », et les Concerti, les Nocturnes et « La Tempête » de Vivaldi. On pourrait également songer à Monteverdi. Ce n'est pas un hasard enfin, si avec Bach, les Romantiques se sont trouvé tant de points communs, bien que par la suite, nous l'ayons longtemps dissocié de la tradition romantique.

Le Baroque, c'est avant tout un système de pensée musical qui s'est constitué progressivement, au cours de longues recherches, découvertes ou convictions, un système qui a surgi grâce à tout un climat historique et social postérieur à l'époque de la Renaissance, grâce à une nouvelle conception du monde, à une nouvelle perception du monde, dans les mentalités de la fin du XVI[e] et du début du XVII[e] siècle.

Le bouleversement de la conscience des esprits de cette époque, témoins de l'effondrement des fondements de l'Europe féodale, des mouvements de Réforme et de Contre-Réforme, des Guerres de Religion de la fin du XVI[e] siècle, des tragédies engendrées par la Guerre de Trente Ans, exigeait une nouvelle interprétation du monde environnant, que ne pouvaient satisfaire ni la religion, ni l'esprit de la Renaissance. Cette crise de conscience de la société s'est exprimée, comme on le sait, de manière précise dans la pensée philosophique du XVII[e] siècle, déjà tendue vers la connaissance du monde matériel (Descartes) et la recherche des profondeurs de l'esprit humain (Spinoza). Descartes, Locke et Spinoza ont fait vivement évoluer la philosophie dans le sens du matérialisme français et de l'idéalisme allemand de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle. « Le XVII[e] siècle a semé, le XVIII[e] a moissonné », selon l'expression employée par l'un de nos historiens-critique littéraire. Et l'Art, miroir de la vie spirituelle de la société, se devait de répondre à ces transformations.

Et de fait, cette quête passionnée de connaissance, d'explication du monde, la soif d'y trouver pour l'homme des origines raisonnables, ont donné naissance au rationalisme qui a trouvé son expression en art sous la forme du classicisme du XVII[e] siècle. Introduire un élément d'ordre, de discipline, de clarté architechtonique, est la marque certaine *de la méthode* classique. Et n'est-ce pas aussi le trait caractéristique du néoclassicisme contemporain ? Mais l'art du XVII[e] siècle était également appelé à refléter le désarroi spirituel des esprits de l'époque, la dynamique et les conflits de la vie même, qui dans la réalité sont bien éloignés des schémas rationalistes du classicisme. C'est là, la mission que le Baroque a assumée.

Cependant, pour la réaliser, le Baroque avait à mettre en œuvre un système correspondant de moyens d'expression. Et le fait que, au carrefour de deux époques, la fin de la Renaissance et le début du Baroque, Monteverdi ait pu créer des œuvres d'une grande intensité dramatique, *n'est pas encore la preuve que ce système était déjà trouvé.* Il commençait tout juste à se former, se frayant difficilement une voie à travers les formes habituelles de la vieille pensée musicale. C'est là, à mon sens, l'explication du caractère unique de Monteverdi. La musique, en fait, ne parviendra à une si haute expression artistique qu'un siècle plus tard, à l'époque de Corelli, Vivaldi, Haendel et Bach, mais c'est déjà l'œuvre du Baroque, œuvre longtemps reprise, et perfectionnée depuis, par des générations entières de compositeurs de tous pays.

Quelle est donc la nature de ce nouveau système ? Il est directement lié au style harmonique-homophonique et au système majeur-mineur qui s'affirment dans la musique européenne. Pourquoi faut-il attribuer directement au Baroque le développement du style harmonique-homophonique. Je disais tout à l'heure que le trait principal du Baroque est son caractère dynamique. Or, c'est justement le système majeur-mineur qui a incarné en lui cette dynamique dont était privé le système antérieur de pensée modale basé sur de vieux modes traditionnels et religieux. Ce système a élargi au maximum les possibilités dynamiques de la musique *par les lois des relations fonctionnelles.* C'est la note sensible qui a permis à la musique d'exploser, en créant une atmosphère intense d'attraction d'intonations. C'est à juste titre qu'Asafiev, l'un de nos spécialistes renommés, dans son excellent livre intitulé *Processus et Forme musicale,* appelait cette époque l'époque de la conquête de la note sensible, dans l'art musical.

L'accroissement du rôle des fonctions d'harmonie est un facteur capital de toute cette période d'évolution de la musique baroque, tandis que la polyphonie ne joue qu'un rôle subordonné. Au début, on avait tendance à mettre en valeur ces fonctions (T.D.T.) au maximum et dans toute leur pureté (basse continue). La dynamique du système majeur-mineur permit également aux maîtres du Baroque de construire de nouvelles formes musicales (passages de la tonique à la dominante et inversement), d'atteindre, au moyen des attractions fonctionnelles, une intensité d'intonations sans précédent, de donner à la musique une texture essentiellement dramatique.

Ainsi jaillit ce dynamisme que j'évoquai, celui de la vie même, perpétuellement mouvante et bouillonnante, pleine de conflits et de tempêtes; c'est elle, la vie, qui l'a fait jaillir de l'Art. L'appréhension du monde contemporain correspondait de moins en moins aux exigences. L'Eglise, la religion, avaient à reconquérir les consciences, stimulant par là même l'éclosion, dans les genres religieux du Baroque, de formes élevées et pathétiques ayant prise sur l'univers religieux de l'homme. Et si ces genres ont pu réaliser leur mission, c'est essentiellement parce qu'ils ont refusé en bloc l'ascétisme antérieur de l'art religieux, pour se tourner vers l'homme, ses passions et sa vie. Le genre d'église a cessé d'appartenir à l'Eglise ; il s'est enrichi d'un contenu universel par l'apport d'idéaux humanistes, éthiques et moraux, et ainsi, il est demeuré proche et cher à l'humanité tout entière jusqu'à nos jours. Encore fallait-il réaliser cette synthèse et créer les formes et genres musicaux nécessaires, un nouveau contexte affectif individualisé capable de transmettre avec finesse les émotions, de fixer la réalité du monde. Il fallait trouver une manière différente d'exprimer le mouvement de la musique, en sorte que le dérou-

lement de ses intonations prenne une forme dynamique, une intensité et une force nouvelles. C'est pourquoi le Baroque sera un art incessamment à la recherche de lui-même, avec la particularité que cette recherche a été menée collectivement. On recherchait la formulation typique, et dès qu'une heureuse expression avait été reprise par quelques-uns, elle était élargie puis retransmise d'un compositeur à l'autre. On créait des types de mélodie, des types de facture, etc. Combien d'œuvres d'auteurs différents ne reprennent-elles pas les formules mélodiques préférées de Corelli. On n'ignore pas combien Bach s'est servi des éléments mélodiques et des procédés de Vivaldi. Cependant, en dépit même de leur caractère typologique, les formes du Baroque sont toujours changeantes, toujours en mouvement. Il est caractéristique de ce style que dans la structure des thèmes les formes ouvertes dominent, que les contours des genres soient toujours flous et qu'ils s'empruntent leurs caractères mutuels avec une grande liberté. Tout est en mouvement, tout est en évolution, bien qu'on ait l'impression que le style lui-même se crée à partir des mêmes formulations, à partir des mêmes cellules mélodiques. C'est ce double caractère à la fois de généralisation et de mobilité qui constitue essentiellement le style baroque.

Et voyez quelle force se dégage de cette typologie : c'est ainsi que se crée par exemple le type de l'aria pathétique, porteur d'un contenu général défini. Nous reconnaissons dès les premières notes les arias instrumentales de Haendel ou de Bach, grâce à leurs structures maintes fois éprouvées et étoffées. La facture de cet autre type, celui de l'allegro, chez Vivaldi, se retrouve dans tous les genres, celui du concerto comme celui de l'oratorio ou de la cantate, qu'il s'agisse d'une œuvre instrumentale ou d'une œuvre chantée. Le principe de la typologie a également permis aux maîtres du Baroque de parvenir à une haute expression artistique : les phrases les plus expressives étaient peu à peu mises en valeur et perfectionnées, tandis que les éléments inertes étaient rejetés.

La typologie a permis la construction des cycles, le regroupement de ceux-ci en formes. Il n'est pas douteux que le problème du cycle a été posé par les compositeurs du XVIIe siècle. Ils l'ont résolu à leur manière et avec une grande perfection pour l'époque. Je me suis efforcé pour moi-même de reconstituer les règles de construction du cycle de la sonate da Chiesa et da Camera telles qu'elles se présentent sous leur forme la plus pure. Plus que d'autres, Corelli tendait à la clarté, à l'harmonie architechtonique des formes, à l'harmonie spirituelle. Cette harmonie de l'esprit, compte tenu de l'étonnant. humanisme de sa musique, nous incite (ou du moins, m'incite) à voir en lui le gardien de la grande tradition humaniste de la Renaissance — je souligne, de la Renaissance, et non du classicisme — l'art de Corelli étant définitivement étranger aux origines rationnalistes de celui-ci. Et cependant, en dépit du bon agencement de son œuvre, en dépit de son goût pour chanter l'harmonie du monde spirituel originel, en de douloureux largos, Corelli exprime les épreuves subies par l'homme du XVIIe siècle. Dans ces pages, il ouvre la voie à Haendel, à Bach.

Mais revenons aux règles de construction du cycle de la Sonate da Chiesa de Corelli. Je le répète, il ne s'agit là que d'un effort personnel pour comprendre le sens de ce cycle, qui peut vous paraître subjectif et qui peut être l'objet de controverses. Représentons-nous le cycle entier, en quatre parties, de la Sonate da Chiesa, tel qu'il se présentait dans l'atmosphère particulière de l'église, avec les pensées, les dispositions d'esprit, les sentiments des fidèles qui s'y trouvaient. Voyez avec quelle fidélité cette forme de la sonate s'empare des sentiments de l'auditeur : toute la première partie — grave, lento — ne reproduit-elle pas exactement les dispositions d'esprit, les sentiments de celui qui pénètre dans l'église ? Comme sont fidèlement exprimées l'exaltation, la solennité spécifique de l'atmosphère, son influence sur chacun. Et parce qu'il s'agit de sentiments propres à tous, les largos d'entrées des sonates d'église ne sont pas indinvidualisés. Notez aussi que ce genre du « grave » ou du « largo » n'est pas présenté au milieu mais toujours au début de la sonate.

La deuxième partie — allegro fugué — annonce déjà le plus remarquable apport du Baroque parmi les formes polyphoniques, celui de la fugue, cependant postérieure à Corelli. Comme toujours avant l'époque de Bach, l'allegro fugué de la Sonate da Chiesa est plein d'énergie, d'affirmation de soi. Il représente le pouvoir de l'Eglise qui s'affirme de manière décisive. Chez Bach, le thème de la fugue s'individualise, s'emplit de divers éléments psychiques et lyriques. De même, les largo et grave de l'époque de Corelli deviendront des préludes étroitement liés à la fugue et annoncent celle-ci par l'agencement même de ses intonations. Dans cet exemple, on voit avec précision comment évolue le Baroque dans sa diversité d'approche de l'univers spirituel de l'homme.

La troisième partie de la Sonate da Chiesa de Corelli est la plus lyrique. Comment peut-on la comprendre à partir du rituel ? Plutôt comme une confession, c'est-à-dire comme la seule forme de révélation de l'individu acceptable à l'Eglise.

Enfin, la quatrième partie, la plus animée, l'élément moteur, est un moment de purification dans

ses manifestations les plus vives : jubilation, sorte d'Alleluia, bien qu'elle ne se présente pas nécessairement sous cette forme.

On pourrait de la même manière analyser la répartition des formes cycliques dans les autres genres, selon leur destination originelle, en particulier dans la structure du cycle de la Sonate da Camera. Mais je ne veux pas retenir trop longtemps votre attention. Je considère particulièrement important que ces formes nouvelles *n'aient* pas pris naissance de manière abstraite, mais aient été l'expression, en art, d'événements donnés et d'une évolution spirituelle.

Nul n'ignore qu'au cours de l'évolution des genres, les cycles ont très souvent varié. Il suffirait de mentionner par exemple les sonates de Biber et de les comparer à celles de Corelli pour s'en convaincre. Mais c'est justement la supériorité de Corelli sur ses contemporains d'avoir mis en lumière mieux que quiconque la logique et la spécificité de chaque genre, de chaque cycle et de chaque style.

Deux tâches s'imposaient de manière particulièrement nette aux maîtres du Baroque : la création de la mélodie et la découverte de moyens d'exprimer le mouvement ; cette dernière était directement liée au problème de la création d'une forme plus vaste. Etant donné l'extension des frontières du contenu musical, la mélodie avait à traduire une quantité toujours plus grande de phénomènes affectifs de tous ordres.

Ainsi naquit la célèbre « Théorie des passions » qui a joué un rôle si considérable dans la musique européenne de la première moitié du XVIII[e] siècle. C'est l'incarnation même de cette soif universelle de connaissance qui poussa irrémédiablement les musiciens de l'époque à rechercher des règles propres à la musique, capables d'accroître les possibilités de traduire ces phénomènes affectifs.

Dans le domaine de la mélodie, les recherches du baroque se répartissent assez nettement entre la musique d'église et la musique profane. A l'église, où la mélodie acquiert souvent un caractère de récitatif, de motif pathétique parlé, on la construit en enchaînant ou en développant des motifs, et le rôle le plus important est confié au premier d'entre eux ; entre les motifs principaux se déroule souvent une guirlande de passages ornementaux. A l'époque de Corelli, ce genre d'ornementation ne s'écrivait pas : l'exécutant improvisait ; par la suite, Bach en particulier, écrivit ses ornementations qui, par là, acquièrent une fonction sémantique, deviennent partie intégrante de la trame musicale. Mais si obscurcie que soit la mélodie de style d'église par l'ornementation, le motif reste toutefois l'élément fondamental. Et c'est précisément de leur science à exprimer en un seul motif une idée puissante et large, que les grands maîtres du Baroque tirent leur gloire. N'importe quel *adagio* des sonates d'église de Corelli en est un exemple, de même que maintes arias de Haendel et de Bach.

Il est curieux que cette structure en motifs deviennent précisément une structure de prédilection pour les compositeurs du XX[e] siècle. Nos musiciens contemporains, en refusant les formes classiques à longues périodes, ont rendu une fonction thématique au motif, formule plus mobile, plus souple et qui laisse une liberté bien plus grande à l'expression (cf., par exemple, Strawinsky et le caractère essentiellement varié de ses cellules mélodiques, Chostakovitch dans ses *quatuors*, Bartok à partir de son second *quatuor*, Webern dans ses microstructures).

Au contraire dans la musique profane, les recherches ont abouti à des types de mélodies plus larges, à des structures et à des périodes plus longues (Vivaldi, par exemple). Seul, le classicisme de la seconde partie du XVIII[e] siècle réduira l'étendue de ces mélodies en les enfermant dans des cadres plus limités.

Quant au développement des moyens d'expression musicaux, les maîtres du Baroque, pour aboutir à la création de formes plus amples, ont utilisé des procédés polyphoniques, mis à l'épreuve déjà par une pratique séculaire (imitations, canons, fugues, etc.) ou bien se sont mis à étudier activement les formes générales du mouvement selon la technique figurative. Celle-ci, dans son aspect initial, était sans forme mélodique. La technique concertante servit de base à ce principe ; le concerto, avec son caractère de virtuosité donnait lieu à un dialogue, à une *compétition* entre les instruments (ou les voix). De là le succès de la *Konzertform* à la fin du Baroque. Et c'est seulement lorsque ce « flot » de lipurations est devenu *mélodique*, ou, plus précisément, a tendu à s'individualiser thématiquement, que la technique concertante a été remplacée par le travail thématique. Ce dernier a abouti à l'apparition de la forme classique avec ses différents genres : symphonie, sonate, formes instrumentales diverses.

Ainsi, le Baroque a mis en place tous les éléments de la méthode classique et ouvert la voie au développement de la symphonie. Mais celle-ci devait trouver son accomplissement par la suite dans un tout autre contexte esthétique.

Michel GUIOMAR

La voix de Circé

INTRODUCTION A QUELQUES ASPECTS ET PROBLEMES DU BAROQUE MUSICAL

La voix, le geste, le corps, toute la présence de l'une des plus hautes séductions de l'Antiquité, figure et allégorie d'une volupté charnelle asservissante, telle qu'Elle réapparut peut-être pour la première fois en 1549 avant de renaître comme symbole et créatrice d'un nouvel et libre univers des Formes, de la Matière, de la Pensée... Première et magicienne présence du Ballet de Cour français qui ouvre aux arts de la scène la grande ère baroque, *Corps* réel et mythique dont le *Geste,* la seule apparition ou même l'invisible puissance métamorphose, et donc fascination envoûtante des arts donnés comme genèse du Baroque, *thème* littéraire et donc fantasme accordé au dynamisme imaginaire de ce style, mais aussi *voix* musicale ou animatrice de lieux de théâtre où la musique vient assumer le rassemblement de tous les arts, Circé et son univers de mouvement et d'ostentation, apparaît comme un symbole et comme un lien entre les aspects plastiques, littéraires, musicaux d'un Baroque généralisé [1]. Notre dessein, appuyé sur le transfert ainsi suggéré de la présence corporelle à l'univers sonore qu'elle crée, de l'art plastique à la musique, n'est pas cependant de reprendre toute la théorie du Baroque musical, mais plutôt d'en rappeler la problématique, dont les conclusions justifieraient contre beaucoup de critiques cet aspect si contesté d'une catégorie elle-même longtemps mal entendue. Malgré plusieurs études, de mérites divers selon leurs projets et les appuis qu'elles se donnent, la théorie du Baroque musical est encore incertaine et ne saurait se concevoir encore sous une contrainte multiple de points de vue, attitudes ou préjugés dangereux et, certains, inévitables peut-être.

S'il est reconnu que le Baroque est un reflet, à notre sens, paroxystique, d'individualisme *aberrant* — au sens strictement exact du mot [2] —, face à un climat collectif autre, sur lequel il reste cependant profondément greffé, de préférence sur un classicisme dominant, usé ou potentiel, et pour la grande époque baroque, le classicisme italien que fut la Renaissance, il semble que des baroquismes puissent ainsi s'exprimer en si diverses attitudes en chaque domaine artistique qu'une théorie unitaire en soit difficile.

De l'attitude baroque, Focillon parle de « reconquête personnelle », tentative que devrait renouveler lui-même l'esthéticien du Baroque, et si Woelfflin [3] observe : « La relation de l'individu à l'univers s'est transformée, un nouveau monde de sentiments s'est ouvert, l'âme se défait dans le sentiment du démesuré et de l'infini », entre cet infini et chaque individu créateur, les attitudes résultantes de celui-ci et la démesure cosmique des invitations de cet univers seront d'autant plus innombrables, personnelles et différenciées que le sentiment du Tragique, capable de rassembler en cohérence de climat unifié les appréhensions également personnelles des romantiques, n'existe pas dans le Baroque. Ou plutôt — car ce serait oublier de nombreuses œuvres, *Les Tragiques* mêmes de d'Aubigné, et l'image familière, macabre, ostentatoire, convulsée de la Mort — le tragique baroque est donné comme un spectacle composé ou transmis par l'artiste, quand le Tragique romantique est assumé par le créateur, messianiquement ressenti et proclamé. Sans préjuger des emprunts et atteintes romantiques qui peuvent naturellement le hanter, l'artiste baroque, ne prenant pas la responsabilité du message tragique, n'en proposerait que masques et métamorphoses, reflets extériorisés de son enthousiasme et de sa fièvre créatrice et signes d'une lutte contre les formes et la Matière plus que des échos d'affrontement intérieur à l'impossible. Entre le Tragique romantique et le Baroque tragique règnerait toute la différence qui sépare la passion douloureuse et l'euphorie du Jeu, l'appel du sacrifice et du don et la tentative aventureuse, et peut-être le rêve

nocturne et la rêverie éveillée, toutes dialectiques qui ne reconnaissent *a priori* aucune prééminence de part et d'autre.

Une conséquence de cette attitude baroque est déjà, semble-t-il, et tout opportuniste ayant saisi ici un sujet d'étude « encore libre » étant écarté, que l'analyste sincère d'une telle catégorie, qui s'en exalte et s'y perd, soit lui aussi individualité pure face aux problèmes. Il accepte ainsi que, selon Jean Rousset, le monde lui soit un spectacle et devient lui-même spectateur ravi, envoûté de la Scène baroque mais aussi interprète de ce spectacle du monde pour en révéler dès son regard même sur les formes, et plus encore en sa lecture des textes, son attente première, personnelle, son attirance privilégiée, dans un clivage inconscient du climat objectif général.

De cette emprise sur le Témoin, de cette « fascination aveuglante », « de la puissance de cette idée et de l'enchantement qu'elle exerce »[4], nous connaissons des aveux passionnés, même si leurs auteurs ont maîtrisé ensuite cet envoûtement. Dès la première phase de son étude *Du Baroque,* Eugenio d'Ors le présente comme « un roman autobiographique : aventure d'un homme qui s'éprend lentement d'une idée »[5], et décrit ses « yeux enfiévrés » d'étudiant autrefois. Plus loin, il parle de la « beauté de cette ancienne rencontre » avec l'idée baroque dont, avec bien d'autres, il dira la féminité essentielle, en évoquant même son « portrait » vivant (p. 8) dans un climat de véritable amour. Si Eugénio d'Ors explique en lui la formation lente de la fascination par le mystère, Jean Rousset avoue « le coup de foudre devant la féerie décorative et mouvante du Zwinger de Dresde » (*op. cit.*, p. 7). De son côté, Victor-L. Tapié révèle la « chance » qu'il a connue[6]

« *dans les années 1920, de venir à Prague, jeune et ignorant, d'y plonger, sans préparation aucune, dans le décor merveilleux des églises et des palais baroques et dans une société où le mot, chargé de réprobation dans la langue française, prenait un sens concret* » (p. 7).

Il ajoute que cette *chance* devint *destin* et dit la *ferveur* avec laquelle il poursuivit ses études (p. 10), toutes expressions qui témoignent de la fascination personnelle devant un fait historique et stylistique à tous égards original, singulier.

En musique, cette distanciation subjective du témoin et de l'objet admiré, cette emprise hypnotisante s'exagère de ce que la voix personnelle de qui l'a ainsi reçue, doit transporter d'abord la donnée sonore, fascination essentiellement inexprimable dans le même domaine que celui qui l'a provoquée, à son explicitation littéraire, dans une démarche nécessairement introspective dans laquelle l'individualisme d'interprétation est engagé, voire exalté par la reconquête espérée dans le domaine verbal de l'indicible ressenti.

De plus, dans la découverte esthétique moderne du Baroque, la définition musicale fut parmi les dernières envisagées, et si tardivement que leurs auteurs se sont vu reprocher de suivre une mode passagère, de subir une vogue inquiétante et d'adopter sans justification les acquis catégoriels des arts plastiques face auxquels l'irréductibilité de la matière musicale à leurs références aurait dû jouer. C'était déjà oublier ou méconnaître que le Baroque n'est pas du seul domaine des arts plastiques, comme le pensent plusieurs musicologues, puisqu'on a reconnu, sans aucun doute, un Baroque littéraire (voire philosophique et scientifique), la valeur des auteurs-témoins aussi bien que celle de leurs esthéticiens étant indiscutable. Quel argument pourrait donc être avancé, premier point de notre problématique, pour que la généralisation du Baroque à tous les arts n'atteigne pas la Musique ?

Toute définition du Baroque musical étant encore réservée, son existence même s'éclairerait d'abord par l'attente des esthéticiens du Baroque plastique et littéraire qui, face à la méfiance des musicologues, en France surtout, ont toujours appelé à eux les musiciens.

Eugenio d'Ors, dès sa préface, presque en hâte, aussitôt avouées la fascination que nous avons dite et l'autobiographie de sa rencontre passionnée du Baroque, écrit à propos du travail de « cristallisation amoureuse » qu'il en ressentit :

Ce travail n'est jamais aussi actif qu'aux heures où l'amoureux présent et le futur narrateur entend de la musique. Un soupçon s'élève un jour en lui : la musique tout entière, la musique de tous les temps et de toutes les écoles ne seraient-elle pas baroque ? (p. 8)

et la séduction féminine du Baroque lui inspire des images au climat musical pour dire par exemple toute la beauté d'un Churriguera : « chant des sirènes... sirène délicieuse... chant tragique d'abîme et d'océan » (p. 15-16).

Sans discuter déjà de telles hypothèses, nous reconnaîtrons aux citations que nous donnons de l'attirance musicale des esthéticiens du Baroque une valeur de signes et précisément la révélation même des problèmes de transferts, d'équivalences entre l'univers des formes visibles, des thèmes littéraires

et des données musicales ; les aveux sont ici autant de portes ouvertes à la recherche musicale dans le cadre éventuel du moins d'une théorie future totale du « baroque éternel » [7].

Pour exprimer la métamorphose, si fréquente, toujours imminente dans le Baroque, entre la nature et l'art, entre le répertoire des mythes et le monde artistiquement recréé de la fiction, Eugénio d'Ors donne cet aphorisme :

Ainsi parmi les premières acquisitions humaines, le chant naturel du rossignol appelle le jeu savant de la flûte (p. 40).

Ce ne serait qu'une image poétique si elle n'éveillait pas invinciblement entre le naturel et l'art, nous allions presque écrire l'artifice, tous les problèmes que nous voyons se poser dans la plupart des discussions esthétiques des XVIIe et surtout XVIIIe siècles, particulièrement en France (Rameau, Rousseau, Diderot, Chabanon, Gluck, etc.), ce qui prouverait doublement que l'Opéra, genre privilégié de l'époque dite baroque, et principalement visé par les critiques ou âprement défendu, soit le symbole majeur d'un tel baroque musical, et que l'opéra français lui-même, qui s'en croirait protégé, en fût imprégné.

En espérant élargir la notion du Baroque, E. d'Ors évoque la découverte successive de toutes données rendant possible une généralisation de cette catégorie ; il voit juste même si sa remarque date aujourd'hui et si les faits sont dépassés comme signes, désormais que la musicologie a révélé tant de matériaux certainement plus probants (ce n'était pas le cas en 1935) :

D'autres travaux et certaine propagande en faveur de la musique ancienne — recherches des érudits, concerts de Wanda Landowska, sociétés consacrées aux instruments archaïques — ajoutent des apports ou des constatations convergentes à l'élucidation du sujet (p. 86).

Ce que cette remarque, en son contexte, tente d'exprimer est la nécessité de ressentir bien au-delà même de la connaissance, fût-elle exacte, et ce n'était pas le cas non plus quand le baroque des arts plastiques sollicita, il y a quelque quarante ans, l'esthétique du baroque musical ; de ressentir en audition réelle et dans un accueil totalement renouvelé, et non pas selon une somme de connaissances et de théories adaptées dans les autres arts; ainsi, au Moyen Age, un humanisme permanent avait connu parfaitement l'Antiquité sans cependant la ressentir comme idée-force et emprise collective et se vouer à son culte comme l'éprouva l'Homme de la Renaissance.

Bien que les choix et références avancées éveilleraient discussions et réserves d'une théorie générale du Baroque musical, relevons l'intérêt reconnu par E. d'Ors pour les concerts de musique de la Décade du Baroque qui, à Pontigny, précéda son ouvrage : la musique avait été ainsi conviée, avant même la littérature, au domaine baroque et le geste venait non pas d'esthéticiens égarés de la musique mais de plasticiens :

Le programme de ce concert, dont le centre était Mozart — Mozart si lié aux suggestions de Salzbourg —, s'étendait des pièces grégoriennes, considérées maintenant comme baroques en contraste avec le classicisme nu du plain-chant [*le musicien s'étonnera de cette phrase...*], *jusqu'aux œuvres de Strawinsky* (p. 93).

Si de telles phrases, musicologiquement contestables, ont éveillé la méfiance des musiciens, le problème n'est pas d'en débattre ici, mais l'occasion est donnée de montrer l'attirance musicale de l'attitude baroque et l'espérance intuitive d'une généralisation historique. Eugenio d'Ors poursuit d'ailleurs :

Le concert [...] *confirma nécessairement dans les esprits la thèse de la généralité. Si certaine analogie de style unit une partie de l'œuvre de Mozart — dont l'inspiration nettement « folklorique » se fit jour à cette occasion — à l'art du Bernin, comment méconnaître la parenté de ces deux noms avec ceux de Florian, de Pope, et, plus loin, avec celui du chanteur Farinelli et de tant d'autres* (p. 97).

Ici encore un musicien s'inquiètera du « folklorisme » de Mozart, même si la traduction, peut-être impossible, a trahi le texte, s'il est évident que d'Ors tente illusoirement de capter en Mozart le climat salzbourgeois, autochtone mais hanté par l'Europe entière, de sa musique, née du même courant universel mais aussi par la même catalyse que celle dont la ville et sa province se sont données ce baroque plastique indissociablement italien et danubien.

Il se réservera aussi de séparer la liberté lyrique conquise par Mozart et l'artifice de lyrisme sonore atteint par un Farinelli et le théâtre à la mode qu'il symbolisait et que dénonçait Benedetto Marcello, même si quelque fascination de l'ornement fondamental et expressif joue dans les deux climats, la distance ainsi révélée d'ailleurs permettant déjà de reconnaître les liens aussi bien que les irréductibilités qu'un Victor-L. Tapié distingue entre les catégories du classicisme et du baroque des arts.

Cependant, cette fois encore, nous désirons seulement souligner l'attirance musicale et la découverte progressive, dont E. d'Ors se fait l'interprète, du caractère généraliste de cette catégorie, faussement admise comme essentiellement plastique. Le fait, à Pontigny, fut d'autant plus remarquable, que cette généralisation fut ainsi envisagée favorablement grâce à la musique, quand précisément, E. d'Ors le remarque (p. 87), « des retardadaires obstinés » cherchaient encore à enfermer le Baroque dans l'architecture seule de quelques régions limités de l'Occident pour la seule période des XVIIe et XVIIIe siècles.

Eugenio d'Ors appelle plusieurs fois encore la Musique, mais en des contextes qui nous solliciteront plus tard. Par contre, voici chez Marcel Raymond, théoricien comme Jean Rousset, du Baroque littéraire, surtout en France, un autre aspect de la pensée musicale des esthéticiens du Baroque, la tentation constante de figures de style, images, métaphores empruntées à la technique musicale elle-même.

Distinguant Baroque et Clacissisme par les notions respectives de *picturalisme* et de *linéarité*, qu'il trouve, cette dernière, dans La Fontaine, il écrit :

Chaque élément arrive à point nommé, fixé, délimité par le mot, le tour, le trait, la syntaxe qui coordonne. On croit entendre un clavecin, ou un piano sans pédale. Aucun glissando (*op. cit.*, p. 140).

Puis il prend, au contraire, les références non linéaires, baroques, et en marge de telles images, il reconnaît lui aussi la généralisation, hors de l'époque baroque privilégiée ; il le fait à l'aide du climat musical qu'il ressent au style littéraire de poètes appelés de partout comme témoins :

Certes, il serait facile d'emprunter à Scève, à Jodelle, à Sponde, à d'Aubigné, à Garnier, des échantillons de style non linéaire ? Mais Verlaine ou tel autre moderne nous fournirait une moisson plus abondante, des exemples plus probants d'emboîtements syntaxiques, d'enchevêtrements intérieurs ou de glissando.

Ces images sont précieuses d'annoncer sans doute, comme les aveux de d'Ors, les aspects, liens, références des baroques littéraire ou plastique applicables à une définition d'un baroque musical, le tort des musiciens ayant été de craindre ici que la totalité conceptuelle baroque intéressât sans limites et sans choix ce transfert.

Pour préciser un critère baroque essentiel, généralisable d'ailleurs, M. Raymond prend un langage exact de musicien plus que du linguiste qu'il évoque :

Je ferai intervenir enfin la notion d'expressivité, telle que la conçoit la linguistique moderne [...] *Le besoin d'une expression plus vive et comme stupéfiante, mais aussi plus nuancée, par le* crescendo, *le* rinforzando *mais aussi par le* diminuendo, *est la conséquence directe de ce dynamisme qui parcourt l'œuvre d'art, de l'ethos et du pathos qui s'y expriment et veulent s'y exprimer, dans le* registre [*souligné cette fois par nous*] *de la puissance mais aussi dans celui de la délicatesse* (p. 143).

Pour justifier en baroque littéraire la référence au « mouvement », que Woelfflin n'a pas assez sollicité, selon lui, pour les arts plastiques, Marcel Raymond trouve même plutôt un langage d'esthéticien de la musique, préparant de manière évidente pour nous les particularités nécessaires de la référence au mouvement pour le Baroque musical :

En face d'une œuvre verbale, ces scrupules [*de Woelfflin*] *seraient injustifiés : la forme ne s'y laisse pas séparer du fond sans artifice, les vocables portent sens,* les rythmes vivent et manifestent leur présence dans la durée, *les troubles de l'âme y produisent des accidents et des ruptures, la structure même du texte témoigne de cette impatience des limites dont parle Woelfflin. On adoptera donc cette idée du mouvement comme un critère valable en littérature* [p. 142, souligné par nous].

Critère valable aussi en musique; le pouvoir expressif des vocables mis à part, dont il est possible de définir cependant un transfert musical, toute cette phrase est encore plus vraie de la musique. Nous en avons prolongé la citation au-delà de son utilisation immédiate : l'argument final ne peut s'en séparer et prévoit trop ce qui peut se dire de cet art dont le mouvement est l'essentiel. Comment ne pas songer, ici encore [8], aux idées de Bachelard, dans *La Dialectique de la durée,* au chapitre sur « La Rythmanalyse » :

Les phénomènes de la durée sont construits avec des rythmes, bien que des rythmes soient nécessairement fondés sur une base temporelle bien uniforme et régulière.

Le baroque des *mouvements* de la musique se révélerait ainsi non pas naturellement à ce mouvement lui-même, sans lequel la durée et l'œuvre ne seraient pas, mais précisément en ce rythme manifestant la vie du temps musical, la fonction vitale de sa présence, et par conséquent décelable en transposant la notion de mouvement pur en celle de dynamisme interne s'extériorisant en accidents de cette durée, s'animant comme lieu originel de ruptures et attirant l'un à l'autre l'espace et le temps de l'œuvre. C'est encore à une tentation justifiable de

langage musical implicite que cède M. Raymond en écrivant de l'artiste baroque :

Plus proche de la nature et de la vie, il sera tenté d'en reproduire concrètement ou schématiquement les mouvements, le flux et le reflux (p. 142).

La remarque est importante aussi en ce que, contredisant apparemment ce que nous avons déduit des critiques faites à l'opéra et des recherches du *naturel* en musique, nous comprenons que, paradoxalement et dans l'univers baroque surtout, *naturel* et *Nature* ne soient pas en affinité évidente, l'adjectif étant ici de l'ordre du rationnel et de l'intellect, le substantif étant d'ordre cosmique et vivant. M. Raymond le dit sans doute autrement en poursuivant :

L'œuvre classique, s'il est permis d'emprunter une comparaison au philosophe ressemblera à une natura naturata ; *l'œuvre baroque, à une* natura *naturans* (*op. cit.,* p. 142).

Ici enfin se trouverait la vraie justification de l'Opéra, accusé de bafouer, par sa musique vocale même, le naturel, d'espérer en vain la musique instrumentale la description de la Nature et d'associer entre eux des arts aux exigences contradictoires dispersantes qui ne sauraient que déséquilibrer l'œuvre d'un côté ou de l'autre, au-delà même de la confusion sur le naturel qui se dénonce plus haut, un malentendu s'implique ici dans l'attente des critiques de l'Opéra des XVIIe et XVIIIe siècles (et de toutes époques) : ce n'était nullement la vocation de l'Opéra de nier des contradictions et irréductibilités qui sont l'essence même de sa création; il ne se devait donc qu'aux seules aspirations de son propre développement, de l'épanouissement libre de chacun de ses éléments, dont les priorités adoptées pouvaient fonder, sans autre justification, autant de domaines lyriques et scéniques différents, sans souci premier architectural, signifiant, conciliateur. Les critiques qui s'élevèrent vinrent des témoins d'un ordre et d'une tragédie littéraire classique engoncés même dans leurs concepts d'équilibre et d'unité et d'une prosodie du texte qui pour être arbitraire était cependant un beau compromis entre le récit naturel et la musique verbale, quand l'Opéra, étranger à cette tragédie, n'avait d'autre influence à accepter que de sa seule matière face à l'esprit des formes et au reflet qu'elles apportaient en leur vie propre d'une manière de vivre de l'époque, libres de toute nécessité de structure. Il semble en effet que l'Opéra italien au moins, jusqu'à son apogée à Naples durant la phase de gloire d'un Alessandro Scarlatti, le ballet de cour français, les masques anglais, certains opéra-ballets... s'associèrent à ce rêve baroque que rassemble en une phrase Jean Rousset commentant lui-même Marcel Raymond, qui peut être ici une pierre d'attente à un argument qui serait trop vaste pour notre propos :

C'est la grandeur du Baroque d'avoir su se rendre indépendant des nécessités constructives (*op. cit.,* p. 283).

C'est enfin, et dans ce même esprit de la libération baroque, que M. Raymond comparant le poète classique et le baroque s'approche d'un langage musical implicite quand à *l'eurythmie* verbale classique, il oppose l'*entraînement* verbal, le principe dynamique, émotionnel ou spirituel, auquel cède le baroque (p. 142).

Toutes ces images et approches esthétiques ne sont pas étrangères sans doute à une tendance, dont nous ne pourrons éluder la possibilité et l'étude, même en musique, que le Baroque appelle souvent les techniques et fonctions d'un art à emprunter celles d'un autre, quand la sculpture se développe en conception toute architecturale, on dirait même qu'elle se donne une libre fonction architecturante et constructrice, ou détourne en structure apparente nouvelle une structure fondamentale ; quand la peinture ré-anime cette sculpture et la remodèle illusoirement ou devient la raison même d'un espace tridimensionnel.

Si dans ce nouvel univers plastique, des représentations de la musique, aussi nombreuses, on le sait, qu'elles soient, n'ont pas à cet égard une véritable signification du transfert, qui furent toujours présentes à tous les âges des arts plastiques, et répondent ici surtout à une fonction sociale et artistique réelle mais par conséquent symptomatique tout de même, on prend plus d'intérêt à la richesse d'images musicales singulières et toutes nouvelles d'une littérature dont la *métaphore* est alors une idée fixe. Illustrant même les critères de l'œuvre baroque applicables au baroque littéraire, le type de métaphore : « Violons ailés », que Jean Rousset donne comme première expérience tentée en ce sens, est bien signifiante d'une métamorphose musicale du thème de l'oiseau (ou de l'insecte). Qu'il vole ou chante, la tentation est la même et Jean Rousset, qui voit apparaître cette métaphore partout dans la première moitié du XVIIe siècle en France et à l'étranger ne compterait plus les exemples : voix emplumée, son volant, souffle vivant, plume sonore, chant ailé, violons ailés, lyres mobiles, cithares de plumes, bouquet chanteur, lyre volante, sifflet ailé, fleur qui chante, voix visibles, sons emplumés, luths vivants, orgues animés, luths animés, vivants concerts, volantes voix, vivants violons,

orgues viants... Jean Rousset reconstitue alors le mécanisme de fabrication de toutes ces images (p. 185) pour conclure :

L'esprit qu'on voit ici au travail n'est pas très différent de celui qui préside au ballet de cour : un violon qui a des ailes, une cithare couverte de plumes trouveraient place sans dissoner dans une de ses danses fantasques (p. 187).

N'en doutons pas, prolongeons même l'idée. N'est-il pas certain que de telles images, au moins les premières, trouvèrent l'une de leurs sources, au-delà des instrumentistes, dans la représentation même d'instruments chorégraphiques, danseurs-violons, danseuses-cithares et vrais luths vivants [9], la préciosité de la métaphore, qui transgresse même ainsi le Baroque, venant de ce qu'à l'image naturelle première se soit jointe ensuite l'image artificielle, de celles que G. Bachelard voit apparaître toujours comme signes de *complexes de culture* dans une civilisation saturée.

Un pas de plus dans le constat de prééminence du ballet de cour comme source ou signe baroque fondamental en France au moins, et le symptôme devient éloquent que la première grande manifestation de ce Baroque français fût une réunion de tous les arts, *le Ballet comique de la Royne* (1581) sur lequel régnait Circé ; un règne que de nombreux ballets prolongeraient au moins jusqu'en 1694, aussi longtemps que n'auront pas été abolis ou maîtrisés par la Tragédie lyrique classique les thèmes de l'univers en mouvement, de doubles, de métamorphoses, d'ostentation de la grande époque baroque française. De la représentation scénique à l'image poétique, la continuité étant probable, ne peut-on reconnaître celle-ci dès la musique elle-même : l'œuvre musicale provoque le décor vivant, comme celui-ci sollicite l'image poétique.

Si l'évolution du ballet de cour s'est poursuivi pendant toute une ère littéraire et chorégraphique et scénographique indéniablement baroque, peut-on concevoir que la musique soutenant des danses à caractère souvent très descriptif jusqu'à l'extravagance, ou des textes poétiques qui en évoquaient en images inattendues toutes les surprenantes entrées et mutations, rassemblant enfin les données des divers arts, provoquant même des transpositions de techniques ou de fonctions entre eux, ne se serait réservée qu'un rôle expressif en marge, en discordance de style ou de prétention et ne fût pas entraînée au Baroque, elle qui en entraînait l'événement ? Même si elle a été souvent perdue, même si dans les œuvres conservées son pouvoir peut nous paraître désormais de faible « aberration », d'une expressivité sans toutes les surprises espérées, nous comprendrions mal comment seule des arts mis en jeu, la musique ne reflétât pas le baroque total ainsi témoigné par une société dont il était l'art de vivre, se refusât seule à être un reflet irréfutable de son temps. Nous pressentons donc qu'un tel baroque musical témoigne par son authenticité pour une catégorie universelle du Baroque historique, comme en d'autres temps, romantisme ou classicisme ont nécessairement gagné tous les arts, la pensée culturelle, religieuse, philosophique, scientifique même, la vie sociale et politique, fait que nul musicologue, assuré de la prépondérance de la musique en ces époques, ne mettrait par contre en doute de ces deux dernières catégories.

Une page d'Eugenior d'Ors rassemblant les données de ce principe catégoriel contient quelques derniers exemples d'emprunt baroque à la musique. Il évoque les *dominantes* de style sur lesquelles reposerait une analyse catégorielle de tous les arts faite selon ce qu'il nomme les « lois cardinales » de chacun qui seraient interprétées et transposées de l'un à l'autre. Pour comparer ainsi les rapports fondamentaux de morphologie existant entre des catégories généralisées — « formes qui s'envolent » —, baroques — ou « formes qui pèsent » —, classiques, et non seulement dans la tectonique d'un tableau ou d'une façade, mais dans celle d'une composition musicale, il écrit :

La musique, par exemple [*retenons à nouveau cette priorité*], *art qui s'insère dans le temps et où la part de mouvement est naturellement très importante, peut être dominée par la gravité* [*traduirait-on mieux par pesanteur ou densité ?*] *et l'architecture ne peut se soustraire plus qu'en certaine mesure et toujours par métaphore, à l'exigence du repos.*

Il avance alors une théorie des arts qu'il nomme formule de *gravitation,* dont le principe juste se prête sans doute pour chaque art, mais surtout pour la musique, à une discussion :

Dans la série des arts — musique, poésie, peinture, sculpture, architecture — chacun des termes occupe une position instable et tend, selon les époques, les écoles et les artistes, à revêtir les caractères de l'art immédiatement voisin. Ainsi, aux époques de classicisme, la musique devient poétique, la poésie, picturale ; la peinture, sculpturale, et la sculpture architecturale.

Le musicien peut s'étonner de ce critère poétique de la musique classique, encore que certains classicismes, à mieux définir il est vrai, comme l'âge

d'or des trouveurs, printemps lyrique des troubadours, la chanson française du milieu du XVI[e] siècle inspirée des conseils d'un Ronsard, donneraient raison à E. d'Ors, mais beaucoup moins un Palestrina, un Haydn, un Webern.

Réciproquement, aux époques de tendance baroque, la gravitation se produit en sens inverse : c'est l'architecte qui se fait sculpteur ; la sculpture qui devient pittoresque ; la peinture et la poésie qui revêtent les caractères dynamiques propres à la musique.

Eugenio d'Ors ne dit pas ce que, dernier art de la série orientée dans ce sens contraire, devient la musique baroque, pour terminer par un axiome où il se contente de l'évoquer, comme issue et idéal d'un autre art :

De même que toute sensibilité baroque tend au panthéisme, toute calligraphie baroque tend à la musique (p. 118),

ce qui tendrait à suggérer que la musique est le signe par excellence du panthéisme révélé dans le Baroque, signe que se revendiqueraient aussi le Romantisme et la musique romantique.

Ce n'est que plus loin (p. 123) dans la généralisation de la catégorie qu'il en donnera quelque clarté en incidente musicale au sein de son argument :

L'esprit baroque se reconnaîtra à l'adoption de schémas multipolaires [...] au lieu d'unipolaires ; fondus et continus au lieu de discontinus et découpés. Lorsqu'une école de musique dira, par exemple : « Nous aspirons à la mélodie infinie », *nous serons en présence d'un phénomène de baroquisme* (p. 123).

Quelle que soit notre attitude devant ces assertions, et par exemple cette dernière allusion à Wagner, tous ces transferts et imprégnations d'un art à un autre plaident déjà contre le refus de certains musicologues d'accepter sur le plan théorique des concepts plastiques ainsi transposés, quand le fait est à ce point essentiel au Baroque lui-même sur le plan de la création. Face à l'attente, à la tentation, à la pensée musicales que les esthéticiens du Baroque plastique et du Baroque littéraire espéreraient réciproques, l'attitude contraire de plusieurs musicologues est en effet surprenante, sans fondements, vulnérable.

(*A suivre*)

1. Cf. Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1954 (1963), chap. I, *Circé ou la Métamorphose* (le Ballet de Cour), et p. 256.

2. Terme didactique. Qui s'écarte d'un type (*Littré*). L'aberration est d'autre part un terme d'astronomie qui, faible mouvement apparent annuel d'une étoile autour d'un point idéal et dû à notre propre mouvement annuel terrestre, reste applicable, on le voit, au climat du baroque, comme l'acception optique du mot pour qualifier certains phénomènes de diffusion des rayons à travers des lentilles et selon lesquels « l'image principale... est offusquée par une multitude d'autres images qui rendent la vision confuse ; en tous ces cas s'impose le double fait du mouvement et de l'écart en marge d'un idéal attractif, l'aberration de *sphéricité* qui provoque le fait retrouvant d'ailleurs l'acception étymologique du baroque.

3. Dans *Catégories fondamentales de l'histoire de l'art* (1915), cité par Marcel RAYMOND : « Propositions sur le baroque et la littérature française », *Revue des Sciences humaines*, juillet-décembre 1949, p. 133-144 (142).

4. Eugenio d'ORS, *Du Baroque*, trad. Mme Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 1935 (1968, nouvelle édition illustrée).

5. On devrait lire « catégorie », la traductrice ayant préféré « idée », plus accessible, dit-elle, au lecteur moins habitué à la terminologie philosophique d'E. d'Ors ; or, le terme de catégorie est au contraire général à toute l'esthétique.

6. Victor-L. TAPIÉ, *Baroque et Classicisme*, Paris, Plon, Coll. « Civilisations et Mentalités », 1972 (1[re] éd. 1957).

7. L'expression est de Tapié (*op. cité.*, p. 33).

8. Nous avons souvent solliciter, en effet (pour Berlioz et Wagner, cf. *L'Education musicale*, année 1973-1974), ces propos de Bachelard : *La Dialectique de la durée*, Paris, P.U.F., 1936.

9. Comme par exemple les danseurs « en forme de basses de violles » mêlés à d'autres en forme de hiboux, chats-huants, moulins à vent et pots de fleurs, du Ballet de Monsieur de Vendosme (1610). Voir Margaret M. McGOWAN, *L'Art du ballet de cour en France*, 1581-1643, Paris, C.N.R.S., 1963, p. 73, et autres...

EPREUVES DES EXAMENS

Chaque année « L'Education Musicale » consciente des besoins du corps professoral et des candidats s'efforce de publier les textes des épreuves des différents examens et concours :

— C.A.P.E.S. ;
— Epreuve facultative au baccalauréat ;
— Baccalauréat, option A 6 ;
— Baccalauréat technicien musique F 11.

Nous prions instamment nos collègues de nous faire parvenir les textes de session 1975 le plus rapidement possible.

Ils paraîtront dans « L'Education Musicale » à partir du n° 221 - octobre 1975.
Merci d'avance.

A. M.

ASPECTS PSYCHOLOGIQUES DU DÉVELOPPEMENT MUSICAL DE L'ENFANT, ENTRE 4 ET 10 ANS (*)

par Arlette ZENATTI
Chargée de Recherche au C.N.R.S.

A. Exemples de sujets de dissertation

I. SUJETS CONCERNANT LE DÉVELOPPEMENT DE L'ENFANT DANS UN DOMAINE MUSICAL DÉTERMINÉ.

1) Aspects psychologiques et pédagogiques du développement des capacités mélodiques de l'enfant.
2) Aspects psychologiques et pédagogiques du développement des capacités harmoniques de l'en-l'enfant.
3) Aspects psychologiques et pédagogiques du développement des capacités rythmiques de l'enfant.

II. SUJETS CONCERNANT DES ACTIVITÉS PSYCHOLOGIQUES.

1) Le développement de la perception musicale de l'enfant.
2) Le développement musical de l'enfant à travers ses productions vocales.

III. SUJETS CONCERNANT UNE PÉRIODE DU DÉVELOPPEMENT MUSICAL DE L'ENFANT.

1) Le développement musical de l'enfant, de la naissance à l'âge de sept ans.
2) Le développement musical de l'enfant, de huit à quatorze ans.

B. Aspects pédagogiques du développement musical : éléments de bibliographie

ALVIN (J.). — *Music for the handicapped child,* London, Oxford University Press, 1966.

CHAILLEY (J.). — Valeur éducative de la formation musicale, *L'Education musicale,* 1968, 150, 8-9.

CHEVAIS (M.). — *Education musicale de l'enfance.* Tome 1 : *L'Enfant et la musique.* Tome 2 : *L'Art d'enseigner.* Tome 3 : *Méthode active et directe,* Paris, Leduc, 1937.

CORNELOUP (M.). — *La Musique à l'Ecole,* Tours, Van de Velde, 1971.

FRANCES (R.). — L'Enseignement programmé de la musique. Principes d'une structuration de la matière et résultats d'un programme de solfège élémentaire, *Sciences de l'Art-Scientific Aesthetics,* Paris, Klincksieck, 1974, IX (1-2), 121-137.

GAGNARD (M.). — *L'Initiation musicale des jeunes,* Paris, Tournai, Casterman, 1971.

HIRSH (T.). — *Musique et rééducation,* Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1966.

JAQUES-DALCROZE (E.). — *Le Rythme, la Musique et l'Education,* Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1920.

JAQUES-DALCROZE (E.). — Une méthode d'éducation par et pour le rythme. In Ed. Pfimmes (éditeur), *Compte rendu du Ier Congrès du Rythme tenu à Genève du 16 au 18 août 1926,* p. 196-205, Genève, 1926.

LIESS (A.). — *Carl Orff,* London, Calder and Boyars, 1966.

LOUCHEUR (R.). — *L'Enseignement du chant et l'éducation musicale,* Paris, Bourrelier, Cahiers de Pédagogie moderne.

MARTENOT (M.). — *Méthode Martenot. Formation et développement musical. Solfège, éveil de l'expression spontanée et des facultés latentes. Livre du Maître,* Paris, Magnard, 1952.

MARTENOT (M.). — *Principes fondamentaux d'éducation musicale et leurs applications,* Paris, Magnard, 3e éd., 1970.

MIALARET (J.-P.). — Recherches sur l'enseignement programmé de la musique (1958-1972), *Sciences de l'Education,* 1973, 1, 125-162.

PRACHT (E.). — *L'Evolution du sens musical dans les troubles de l'enfance et la pédagogie curative selon R. Steiner,* Paris, Ed. Triades, 1958.

RASSEKH-ARDJOMAND (M.). — *L'Enfant-problème et sa rééducation,* Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1962.

RIBIÈRE-RAVERLAT (J.). — *L'Education musicale en Hongrie,* Paris, A. Leduc, 1967 (Méthode Kodaly).

SHUTER (R.). — Singing out of tune : A review of recent research on this problem and its educational implications, *Sciences de l'Art-Scientific Aesthetics,* Paris, Klincksieck, 1974, IX (1-2), 115-119.

WARD (J.-B.). — *La Méthode Ward, pédagogie musicale scolaire,* Paris, Desclée, 1962 (refonte de l'ouvrage intitulé *Musique pour les classes élémentaires,* 1939-1941).

WILLEMS (E.). — *L'Oreille musicale.* Tome 1 : *La Préparation auditive de l'enfant.* Tome 2 : *La Culture auditive. Les intervalles et les accords,* Genève, Ed. Pro Musica, 1940-1946.

WILLEMS (E.). — *Le Rythme musical : rythme, rythmique, métrique,* Paris, P.U.F., 1954.

WILLEMS (E.). — *Education musicale, méthode Edgar Willems. Carnets n° 0 à 9,* Genève, Ed. Pro Musica, 1958.

WUYTACK (Abbé J.). — *Musica viva, pour une éducation musicale active. Instrumentarium Orff.* Tome 1 : *Sonnez - battez (instruments à percussion et mélodiques. Exercices pour ces instruments),* Paris, A. Leduc, 1970.

Cette liste est loin d'être exhaustive. Une lecture de ces ouvrages peut néanmoins permettre de connaître divers points de vue pédagogiques. On se reportera également avec profit aux articles publiés depuis de nombreuses années dans *L'Education musicale* par des auteurs comme, par exemple, A. Pendleton, A. Ravizé et autres personnalités dont nous nous excusons de ne pouvoir citer ici tous les noms.

René BERTHELOT
Ancien Professeur d'Education musicale
Directeur honoraire du Conservatoire d'Orléans

REMARQUES SUR LE STYLE MELODIQUE
DE CÉSAR FRANCK

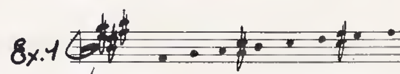
Quoi de plus mystérieux qu'une mélodie ? De quelle manière s'assemblent et s'ordonnent, dans le cerveau du compositeur, les « notes qui s'aiment », comme disait Mozart ? Par quel phénomène des sons aigus ou graves, brefs ou prolongés, finissent-ils par former cette chose chargée de sens, signifiante ; cette machine à émouvoir qu'est une mélodie ? Que donnerions-nous pour assister à cette naissance clandestine, qui ressemble à la résurrection d'une fleur, dans un film projeté à l'envers !

Dans ce processus, quelle est la part de l'inspiration (notion vague mais qui, tout de même, existe : « Le premier vers nous est **donné** », dit Valéry); quelle est celle de l'élaboration, de l' « industrie » ? Il faudrait ici distinguer encore entre différentes espèces de mélodies : celle d'un nocturne de Chopin ou d'un rondo de Mozart ; faire la différence entre « phase », « motif », « idée », « thème », « sujet », tous aspects où l'invention et la cogitation, l'ineffable et l'explicable, le fruit du don ou de la recherche (dont rend compte le vieux terme de **ricercare**) entrent dans une proportion variable, au cours de cet éternel « Combat de la Tête et du Cœur » dont a parlé Beethoven.

Tout cela éclairci, classé et catalogué, il resterait encore une autre énigme : comment, chez le créateur, la mélodie devient-elle un « signe » et presque une signature ? Qu'est-ce qui fait qu'on reconnaît aisément une phrase de Franck, de Fauré, de Poulenc, ou même de Puccini ? A quoi obéissent les notes pour s'organiser, chez tel ou tel, comme des insectes guidés par un obscur instinct ? Il semble en effet que chaque musicien vienne au monde avec un type mélodique inscrit au fond de lui-même, comme sur un tableau noir, invisible à sa conscience claire, et dont il cherche sans cesse à se rapprocher.

⁂

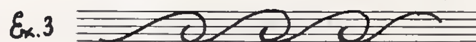
Parmi ces types spécifiques, il n'en est pas de plus tranchés que chez César Franck. Certes il faut, en de telles matières, se garder de généraliser ou d'extrapoler. Toutes les mélodies de ce maître ne répondent pas à l'espèce de « label » qui va nous retenir, et que, par commodité, nous appellerons le « signe de Franck ». D'autres tendances seraient chez lui à relever : son chromatisme, évidemment, ses intervalles préférés — en général peu disjoints — ou ses modes favoris, en particulier la **doristi** grecque (phrygien d'église, ou troisième ton ecclésiastique), voire la gamme « tzigane », qu'il tient peut-être d'un de ses maîtres, le Tchèque Reicha, et dont les **Variations symphoniques** offrent d'emblée un exemple si frappant :



La figure que nous allons étudier n'a évidemment pas échappé à ses premiers commentateurs, Vincent d'Indy et Maurice Emmanuel, bien qu'ils ne la signalent qu'avec peu d'insistance. Il s'agit, on le sait, d'une façon systématique de répéter un motif — généralement court — avec une variante amplificatrice dont le schéma le plus fruste nous est fourni par ce fragment, extrait du petit recueil **L'Organiste :**



Il importe ici de noter qu'une telle disposition n'a rien de commun avec les progressions harmoniques, marches, modulations « en étagères », comme disait Debussy, et autres « rosalies », qui sont de l'ordre du développement. Ou plutôt, l'amorce de développement qu'on y pourrait déceler n'est ici qu'une « amplification de la cellule », pour reprendre la terminologie d'Indyste, amplification qui s'insère à l'intérieur de la phrase, dont elle demeure partie intégrante et constitutive. La constante caractéristique de ce dessin est, on le verra, le retour invariable à une « note-pivot » (qui est souvent l'initiale). Si l'on voulait en profiler le contour, on songerait à des vagues successives, comme dans certaines frises de l'architecture grecque :
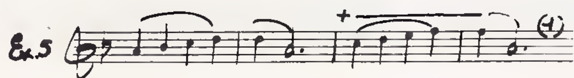


mais à cela près que la seconde vague est toujours plus forte que la première, et ainsi de suite. Car — on le verra aussi — cette « dynamique » peut procéder par paires, mais également par triades. On songe encore, c'est évident, aux ornements classi-

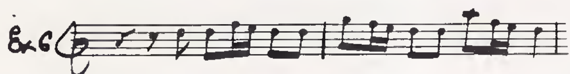
ques du traité d'harmonie : broderies, appogiatures, échappées, que Gevaert qualifiait déjà de « notes amplificatives ». Mais là se borne la comparaison, une analyse raisonnée écartant toute identité formelle. Ces « poussées », d'ailleurs, si elles n'affectent souvent qu'une note d'élection **(Symphonie) :**



peuvent aussi « soulever » un fragment mélodique **(ibid.)**, mais toujours avec retombée sur la « note-pivot » :



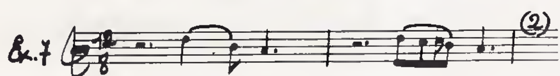
Cette façon de « penser » la mélodie a-t-elle des antécédents ? Evidemment : tout est dans tout, comme dit l'autre, mais les modèles n'abondent pas. On y peut ranger, par exemple, la « germination » caractéristique du sujet de la fugue en **ut** mineur du **Clavier bien tempéré** (premier livre) ou encore ce passage de Vivaldi (**Concerto** en **la** mineur pour violon), au tour si curieusement franckiste :



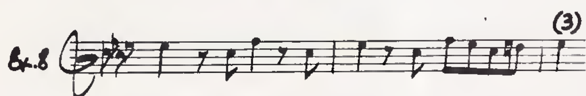
mais, en définitive, il semble bien qu'on soit ici en présence d'une habitude mentale (d'autres diront un tic) propre au maître de Liège (nous verrons plus loin qu'il l'a communiquée à quelques-uns de ses successeurs).

***

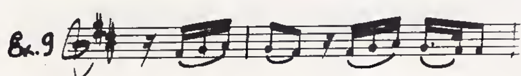
Essayons maintenant de « sérier » ces locutions musicales, suivant les méthodes de nos grammairiens « structuralistes ». Le « signe de Franck » peut en effet revêtir différents aspects. Dans certains cas, il est seulement décoratif, comme dans nombre de variations classiques ou comme dans les « mélismes » des **alleluias** grégoriens (**Quintette**) **:**



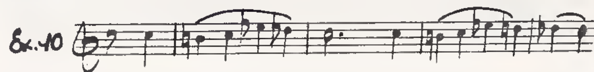
ou bien **(Prélude, Aria et Final) :**



ou encore avec insertion d'une simple anticipation, mais qui traduit déjà ce regain d'expression qu'on observe presque toujours **(Prélude, Choral et Fugue):**



Parfois aussi, c'est l'introduction d'un degré chromatique qui repousse la « note-pivot » sur un temps faible, et l'orne d'une appogiature expressive **(Symphonie) :**
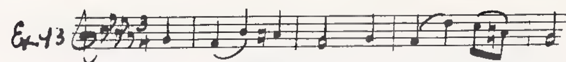


Si, dans beaucoup de cas, la note « mutante » ou ajoutée se situe à distance de degré conjoint, comme dans l'exemple 4 ou celui-ci **(Psyché) :**



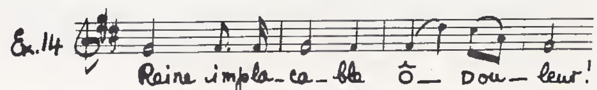
elle peut aussi être comme projeté jusqu'à un intervalle disjoint **(Sonate) :**



avec, parfois, « ajout » intercalaire **(Symphonie) :**



Quelques mots, à titre épisodique. D'aucuns ont en effet prétendu que ce thème célèbre avait été trouvé par Guy Ropartz. dans un exercice de construction mélodique remis à son maître, et que le bon César se le serait approprié — avec la permission de son disciple ! Tout est possible. Kreisler a aussi raconté que le motif si connu de la valse de **Coppélia** était de lui, Delibes (l'un de ses professeurs au Conservatoire de Paris) l'ayant, dans des circonstances analogues, trouvé fort à son goût. Toutefois, j'hésite à faire mienne la première assertion. D'abord parce que César Franck n'a jamais, il s'en faut, paru à court d'invention mélodique, ensuite parce que ce dessin apparaît déjà dans **Les Béatitudes,** composées quelque dix ans avant la **Symphonie :**



Mais voici d'autres versions, plus complexes et subtiles, où le chromatisme franckien entre plus visiblement en jeu. Parfois, en effet, la simple altération d'une note apporte au compositeur l'effet désiré, soit qu'il en redouble l'accent expressif **(Variations symphoniques) :**
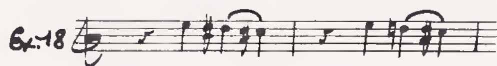


soit qu'il apporte un « éclairage » nouveau, inopiné, comme à cette exquise réapparition du motif initial, dans la **Sonate** pour piano et violon :
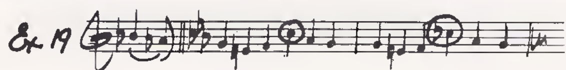


ou encore dans cette espèce d'ascension vers la lumière **(ibid.)** :



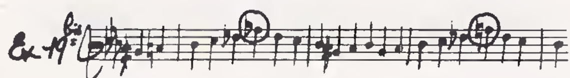
Un effet d'assombrissement peut aussi être obtenu **(ibid.)** :
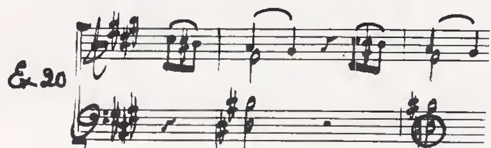


et parfois les deux successivement **(Variations)** :



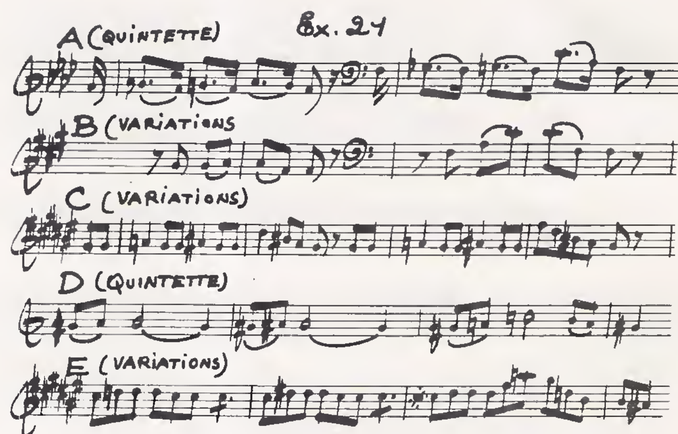
puis, aussitôt après :



Enfin, nouvelle subtilité, la signification, le contenu expressif de telle ou telle note peuvent être modifiés par la seule vertu d'une altération « extrinsèque », contenue dans l'harmonie. Frank Martin, dans ses remarquables **Entretiens sur la musique,** fait observer avec pertinence que le fameux **fa** dièse initial de l'**Aria** en **ré** de Jean-Sébastien Bach subit, non seulement un **crescendo** d'intensité, mais un **crescendo** d'expressivité, en raison du mouvement descendant de la basse qui, au premier temps de la seconde mesure, aboutit à une dissonance attractive. De même César Franck, dans les **Variations symphoniques,** redouble, en quelque sorte, la charge émotionnelle du **la** ci-dessous, par une altération descendante de la basse qui, en s'éloignant, produit le même effet de « dilatation » que si le soprano eût été « aspiré » vers l'aigu :



Je voudrais enfin, par un petit tableau comparatif, montrer (en même temps que d'autres exemples, peut-être encore plus frappants, de ces « reprises de souffle » si particulières à Franck) que certains types mélodiques vivent en lui avec tant de force [4] qu'ils reviennent sous sa plume comme à son insu — observation que, du reste, on pourrait faire au sujet de Mozart, de Chopin, de Ravel et de bien d'autres. Voici ce synopsis :



Un tel rapprochement appelle plusieurs observations. La citation A, tirée du **Quintette,** offre en effet la particularité de présenter une figure double du « signe de Franck » : d'abord à l'intérieur de chaque mesure (le profil de « vague » y est observable à chacun des temps), ensuite dans le contexte des deux mesures, chacune d'elles constituant l'un des termes de la progression, par suite de la « poussée » encore plus vive au troisième temps de la seconde. Or, l'exemple D (deuxième idée du premier mouvement) offre, **mutatis mutandis,** un contour comparable, mais dans une version, si l'on peut dire, plus « féminine », et réalisant une sorte de synthèse des deux mesures de A. Cette mélodie est d'ailleurs l'idée maîtresse du **Quintette,** et, en vertu du principe cyclique de l'auteur, la parenté A - D n'a rien d'étonnant (c'est le modèle même des mélodies « cousines » dont Franck prescrivait la recherche à ses élèves). On n'aura d'ailleurs pas fini avec cette phrase merveilleuse [5] si l'on ne souligne pas qu'elle se poursuit de la sorte :

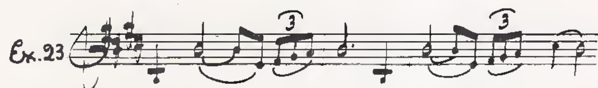


c'est-à-dire par une image renversée (comme dans les canons-miroirs), image qui donne le sentiment d'une « réponse » à l'interrogation du motif précédent, à l'instar des fameux « **Muss es sein ?** » et « **Es muss sein** » du seizième Quatuor de Beethoven [6].

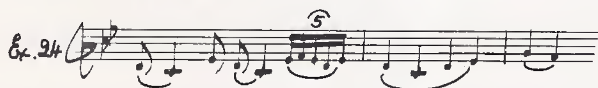
Cette parenthèse étant refermée, on constate avec étonnement que les motifs B et C, bien que tirés des **Variations symphoniques,** rappellent, eux aussi, l'idée A du **Quintette,** et que le fragment E (également extrait des **Variations)** s'apparente étroitement au motif D du même **Quintette !** Ces chassés-croisés et interférences doivent-ils donner à croire que l'œuvre entière de César Franck répond à une préoccupation cyclique ? N'allons pas jusque là : il ne faut pas faire dire aux textes plus de choses qu'ils n'en contiennent ! Mais constatation qui corrobore tout de même l'idée plusieurs fois émise au cours de cette étude, à savoir que chaque compositeur revient malgré lui à une pensée mélodique **sui generis** qui est comme une clef de son style.
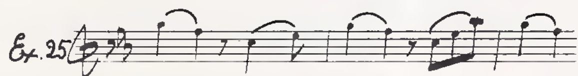
⁂

Tous ces exemples pourraient être multipliés à l'infini, et notre collecte préparatoire en comprenait beaucoup que nous n'avons pas utilisés ! En revanche, ce qu'il convient à présent de noter, c'est que le « signe de Franck » se retrouve, non seulement chez les musiciens de sa descendance — directe ou indirecte — mais chez plusieurs de ses contemporains, tout se passant comme si, à une époque donnée, certaines tournures mélodiques étaient, comme on dit, « dans l'air ». Quoique rare, ce dessin se découvre par exemple chez Wagner, dans **Siegfried Idyll** [7] :
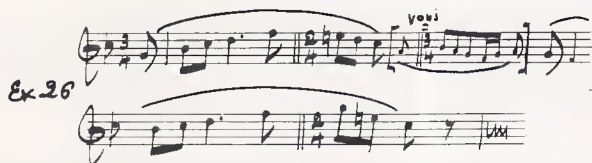


et même chez un musicien plus modeste, le Massenet des **Scènes alsaciennes** [8] :



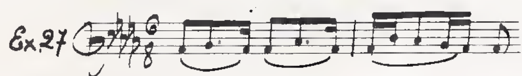
Que ce stéréotype ait essaimé un peu partout dans l'œuvre de Vincent d'Indy (le saint Pierre de son Eglise !...), qui s'en étonnerait ? Le voici dans le beau et très schumannien **Poème des montagnes,** que les pianistes ont le tort de ne plus jouer :



ou dans la **Symphonie cévenole :**
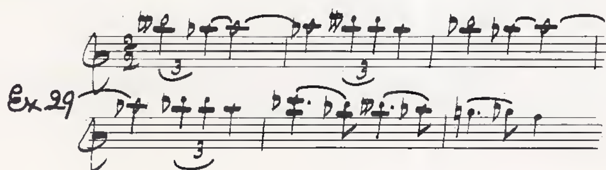


mais on l'attendait beaucoup moins chez un compositeur qui ne s'est jamais donné pour un « inconditionnel » du « vieil ange belge » (ainsi disait-il) et c'est Claude Debussy. Voici pourtant la formule familière, bien dessinée dans le **Quatuor :**



dans **L'Après-midi d'un faune :**



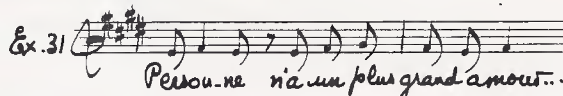
et surtout dans **La Mer,** dont cette mélodie archi-franckiste semble sortir tout droit du **Quintette** (cf. fragment D, dans l'exemple 21) :



Bien mieux, le « neume » du « vieil ange » s'est même déposé chez Ravel, où il chante, **religiosamente,** dans le **Jardin féerique** de **Ma Mère l'Oye :**



chez Darius Milhaud (fugue de **La Création du monde)** ou chez Honegger, dans l'admirable péroraison de **Jeanne au Bûcher :**



et mon inventaire, là non plus, n'est pas exhaustif !

⁂

Et maintenant, que signifie ce long — trop long — constat d'huissier, cette « observation clinique » que nous venons d'infliger au lecteur ? Et d'abord, y a-t-il à tout cela une explication ? Peut-on, à cette écriture, appliquer une graphologie ? D'aucuns nous ramèneront sur terre, parleront de procédé technique, de justification d'un système. Ces réalistes n'ont pas entièrement tort. Mais tâchons d'aller « au-delà des notes », comme l'annonce si heureusement une collection dirigée par Jacques Chailley.

Notons tout d'abord que les figures ci-dessus décrites relèvement également des techniques littéraires, et singulièrement de l'art poétique. C'est la « répétition d'insistance » dont tous les manuels de rhétorique ou de stylistique nous parlent sous des noms divers : amplification, gradation, accumulation, hyperbate, antimétabole, et j'en passe !... Le mécanisme est à peu près le même, soit que la réitération d'un verbe appelle une élévation de ton : « Songe, songe, Céphise... » (Racine), soit qu'il en prolonge le mouvement : « Vivez, belle Nature, et revivez sans cesse » (Vigny), soit encore — et c'est le cas le plus ressemblant à celui de Franck — que l'adjonction d'un qualificatif imprime une manière d'envol au terme qu'il affecte : « Mes yeux, mes larges yeux... », psalmodie Baudelaire dans **La Beauté.** Il est d'ailleurs curieux de constater que ce parallèle musique-poésie nous ramènerait souvent à l'auteur des **Fleurs du mal** [9] : « Les morts, les pauvres morts... » ; « Tout servait, tout parait sa fragile beauté » ; « Descendez, descendez, lamentables victimes... », effets d'insistance que Baudelaire avait peut-être trouvés chez Racine, où ils abondent. Parfois aussi, l'amorce de variation contenue dans le « signe de Franck » incite au rapprochement avec la figure nommée « apposition », qui est comme un bref commentaire lyrique encastré entre deux virgules, par exemple : « La lune, astre des morts, ... » (Hugo) ou « Midi, roi des étés, ... » (Leconte de Lisle), etc. Il semble en effet que **la réitération franckiste joue le rôle d'un adjectif ou d'une apposition, qui majorent et magnifient le premier motif.**

Mais, avec le « Pater seraphicus », l'esthétique suffit-elle ? Il faut entrer, semble-t-il, dans l'aire de l'éthique, et surtout dans un certain climat religieux.

Car une pensée vient aussitôt à l'esprit : ces élans, ces aspirations, ces « ascensions du cœur » qui semblent soulever son chant, n'est-ce pas ce qui caractérise la prière — d'ailleurs si voisine de la poésie, comme l'a proclamé autrefois le pétulant abbé Brémond [10] ? Dans toutes les langues, dans toutes les religions, l'oraison ne procède-t-elle point par répétitions de plus en plus chargées de ferveur ? « Seigneur, écoutez-nous ! Seigneur, exaucez-nous ! », clament les invocations ; « **Mea culpa, mea maxima culpa** », soupire amèrement le **Confiteor,** dans un louable crescendo de repentir ! Et que dire des litanies, dont les images accumulées sont comme autant d'approches et de coups d'ailes vers les régions extra-terrestres ? Qui ne sent une telle exaltation dans ce chapelet de métaphores (issues, ne l'oublions pas, d'une poétique orientale) qui tant émerveillaient Renan [11] : « Tour de David, Tour d'ivoire, Maison d'or, Arche d'alliance, Etoile du matin ! », etc. ? Comparez cette ardente gradation à certaines séquences des **Variations symphoniques** ou de la **Sonate** (ex. 19 bis et 17) et vous serez frappé de l'analogie. Mais, va-t-on m'objecter, les **Variations** ou la **Sonate** de Franck sont des œuvres profanes. Bien sûr. Mais, de même que Péguy (auteur au style également répétitif, soit dit en passant) voulait que l'éternel s'insérât dans le temporel, ainsi chez certains créateurs de musique (au nombre desquels je vois aussi Messiaen), le « religieux » n'a pas besoin d'être « liturgique » [12].

Cette projection presque graphique de la prière, je la trouve, quant à moi, sous une figure particulièrement nette, dans la partie centrale de **Prélude, Choral et Fugue.** D'abord un dessin suppliant, tourmenté, évoquant comme des agenouillements successifs [13], avec appogiatures et dissonances diverses (la pauvre nature humaine !...), puis la « réponse » divine : claire, majestueuse, venue d'en haut vers l' « orant », par quartes descendantes [14]. Impression subjective ? Peut-être. Pourtant, si l'on veut une contre-épreuve de cette symbolique franckienne, il suffit de se rappeler que, dans l'Interlude de **Rédemption,** le Tout-Puissant (de façon un peu naïve du reste, car ce n'est pas là du meilleur Franck) s'exprime également, en **ré** majeur, par quartes descendantes.

Gardons-nous, en toutes choses, d'un certain esprit de système. Bourguès et Denéréaz, dans leur gros ouvrage **La Musique et la vie intérieure** [15], par ailleurs si riche en aperçus, voudraient que l'œuvre de César Franck ne fût « qu'un **Credo,** un **Confiteor,** un **Hosanna** perpétuel ». Il ne faut rien exagérer. Le « Père Franck » n'est tout de même pas un Père de l'Eglise [16] !
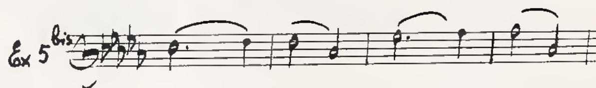
***

Dans ces lignes qu'on vient de lire, nous n'avons fait que promener un **spot** sur son œuvre, afin, si possible, d'en saisir certains fils. Paul Dukas écrivait en 1904 : « La langue musicale de César Franck est rigoureusement individuelle, d'un timbre et d'un accent jusque là inusités, et qui la font reconnaître entre toutes. » J'ai seulement tenté de « savoir pourquoi ». Telles quelles, ces remarques pourront, je pense, rendre service aux étudiants, et leur permettre de mieux pénétrer le style de ce maître, l'un des plus considérables du XIXe siècle [17].

Pourtant, qu'on y prenne garde : la réponse ici apportée n'est que fragmentaire, et ne saurait expliquer tout. D'autres feront pour l'harmonie de Franck — si particulière, elle aussi — ce que nous avons fait ici pour son langage mélodique. Mais, en fin d'analyse, il restera toujours un irréductible « résidu », une cendre d'or que les cornues de nos intelligences ne savent pas dissoudre. Cette cendre d'or, c'est la part du génie.

---

1. Il est intéressant de constater que ce thème est déjà préfiguré dans le *Trio,* op. 1, de 1841 :



2. Le *si* bémol accuse ici le mode dorien (de la nomenclature grecque, c'est-à-dire le mode de *mi*) que Franck, comme il est dit plus haut, affectionnait particulièrement.
3. Vincent d'Indy s'est souvenu de ce motif dans les « Danses villageoises » de son *Poème des montagnes.*
4. Comme les personnages chez le romancier. Il est d'ailleurs remarquable que certains auteurs, commentant l'œuvre de Beethoven, parlent de « motifs personnages » ou de « variations personnages ». On pourrait du reste, sans trop d'artifice, avancer que certains « types picturaux » hantent aussi la vision des peintres, par exemple les visages de femmes, chez Ingres, toujours reconnaissables, qu'il s'agisse de vierges ou d'odalisques.
5. D'Indy trouve dans ce motif « une impression de calme et de sérénité ». Nous serions plus tenté d'y voir un *appassionato.* Rien ne montre mieux la subjectivité des jugements esthétiques.
6. Cette symétrie s'observe déjà dans l'exemple 4, tiré de la *Symphonie.*
7. C'est le « thème de la paix », dans *Siegfried.*
8. Le compositeur de *Manon* n'a pas été sans subir l'influence de Franck. Il faut du reste rappeler qu'en 1881 (date des *Scènes alsaciennes*), Massenet et Franck étaient tous deux professeurs au Conservatoire, et que leurs classes respectives étaient contiguës.
9. Que le bon Franck n'avait sans doute jamais lues, sa culture littéraire étant assez courte, comme le prouve son adoption des vers mirlitonesques de la dame Colomb, pour les *Béatitudes !*
10. Sans attacher à ce détail plus d'importance qu'il ne mérite, on notera que Büsser intitula *Prière* sa transcription pour violon, violoncelle et orgue de la pièce citée dans l'exemple 2.
11. Cf. *Prière sur l'Acropole.*
12. On doit même constater que les œuvres liturgiques de Franck sont presque toutes inférieures aux autres, et relèvent d'un style déplorablement « saint-sulpicien ».
13. Dessin qui, d'ailleurs, ne s'apparente pas au « signe de Franck », ce qui montre que celui-ci ne doit pas être enfermé dans un système.
14. Ces deux quartes, on l'a remarqué, sont, au mode près, celles des « Cloches du Monsalvat », dans *Parsifal.* Aucune influence réciproque ne doit être ici soupçonnée. *Parsifal* est de 1882 et *Prélude, Choral et Fugue* de 1884. Mais Franck ne se rendit jamais à Bayreuth, qui eut le monopole de *Parsifal* jusqu'en 1903. En avait-il lu la partition ? C'est peu probable, le premier éditeur (Schott, de Mayence) n'ayant diffusé la version française que vers 1910.
15. Editions Bridel (Lausanne) et Alcan (Paris). Cet ouvrage est malheureusement épuisé.
16. La mysticité de Franck est d'ailleurs une idée reçue très discutable Beaucoup d'œuvres (*Sonate, Quintette,* et surtout *Psyché*) témoignent d'une passion beaucoup moins éthérée.
17. Dont la *Symphonie,* on le sait, est au programme de l'agrégation pour 1975. Une analyse très complète de cette œuvre se trouve dans le *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy (tome III), aux éditions Durand.

Constitution d'un répertoire vocal commun aux établissements de l'enseignement élémentaire et aux écoles normales

En vue de constituer un répertoire vocal commun aux élèves des établissements de l'enseignement élémentaire et aux futurs instituteurs, la liste intégrale des chants proposés comportera trois parties :

La première (chants communs), seule publiée ci-dessous, contient les chants qui doivent en principe être sus par tous à l'issue du C.E.1 (lettre A) ou du C.M.2 (lettre B). La plupart des chants référencés A sont déjà connus à la sortie des maternelles : il s'agit de s'assurer de leur connaissance intégrale et de la compléter si besoin est.

A cette liste s'ajoute une seconde liste de « chants ad libitum » proposés au libre choix et susceptible de renouvellements périodiques, ainsi qu'une troisième partie de chants variables d'une région à l'autre.

En l'attente d'un recueil et d'un disque officiels en préparation qui fixeront les variantes, on pourra se référer au recueil de son choix.

Chants communs

A. Pour les petits (C.P. - C.E.1) :

— A la volette. — Ah ! vous dirai-je maman. — Am stram gram. — Au clair de la lune. — Dansons la capucine. — Fais dodo Colas mon p'tit frère. — Il peut bergère. — J'ai du bon tabac. — La Mère Michel. — Le Bon Roi Dagobert. — Nous n'irons plus au bois. — Sur le pont d'Avignon. — Une poule sur un mur. — Une souris verte. — Trois jeunes tambours.

B. Pour les grands (C.E.2 à C.M.2) :

— Alouette, gentille alouette. — Auprès de ma blonde. — En passant par la Lorraine. — Il était un petit homme (carabi). — J'ai descendu dans mon jardin. — Le Peureux. — Maudit sois-tu, carillonneur. — Pan, qu est-ce qui est là. — Saint-Nicolas. — Sur l'pont du Nord. — La Marseillaise (premier couplet).

A. B. Répertoire commun aux deux groupes :

— A la claire fontaine. — Compagnons de la Marjolaine. — Frère Jacques.

Le répertoire vocal commun aux établissements de l'enseignement élémentaire et aux écoles normales, dont la première partie a été établie par la circulaire n° 74-402 du 31 octobre 1974 (*B.O.*, n° 42, du 14 novembre 1974), est complété comme il suit :

I. Chants ad libitum

Chants à une voix :

A. C.P. - C.E.1) :

Notre chatte Valérie (Rétif-Akepsimas, éd. musicales Sim).

A. (C.P. - C.E.1) : Notre chatte Valérie (Rétif-Akepsimas, éd. musicales Sim). — Dix petits marmitons (Unidisc, n° 45). — Dans le brouillard gris (Cache-cache, éd. Scarabée). — Câlinette (C. Gaud, « Comme un oiseau », disque Unidisc). — B. (C.E.2 - C.M.2) : Mon merle a perdu son bec (« A la douzaine », W. Lemitt, éd. Scarabée). — Pauvre Martin (Brassens, éd. Tutti). — En sortant de l'école (Prévert-Kosma, éd. Choudens). — Au bord de la rivière (P. Cockenpot, Vent du Nord). — A. B. : Bonhomme de neige (P. Amiot, « A la croix de Chamrousse), éd. du Scarabée). — A l'abri de l'hiver (Prévert-Kosma, éd. Choudens).

Canons :

A. Le bourdon dit à la clochette
Le coq est mort
Dans la forêt lointaine
} (58 canons, J. Chailley, éd. Salabert)

B. O bruit doux de la pluie (Verlaine-Legros, Presses de l'Ile-de-France).
J'avais une cabane (Blas-Sanchez, Presses de l'Ile-de-France).

Gens de la ville
C'est à Lauterbach
Quand le cheval de Thomas tomba
} (58 canons, J. Chailley, éd. Salabert)

Chants harmonisés :

A. On a tant joué par les jours d'été (deux voix égales) (Rebuffat-Amiot, « Le Petit Chemin de mousse », éd. Salabert). — B. Sable du temps (deux voix égales) (Riondet-Amiot, « Le Petit Chemin de mousse », éd. Salabert). — Gai rossignol (trois voix égales) (Tutti Quanti, Presses de l'Ile-de-France). — A. B. Dans la neige (deux voix égales) (Amiot, « Le Petit Chemin de mousse », éd. Salabert).

II. Chants régionaux

Nord :

Le P'tit Quinquin (Heugel, Anthologie du chant scolaire, 1re série, 5e fascicule). — La Fête de Douai (Heugel, Anthologie du chant scolaire, 1re série, 5e fascicule). — Martin de Cambrai (Vieilles chansons populaires pour les enfants, 2e cahier, Durand édit.). — Petit Jean revient de la ville (Pour chanter, B. Forest).

Centre :

La Bourrée en Auvergne (Heugel, sur trois portées, chansons populaires, 3e fascicule). — Berceuse d'Auvergne (Heugel, Anthologie du chant scolaire, 1re série, 10e fascicule). — J'ai vu le loup (Davenson, éd. du Seuil). — Dis-moi m'amour, la caille (Heugel, Anthologie du chant scolaire, 1re série, 9e fascicule).

Paris - Ile-de-France :

Trois jeunes tambours (Heugel, Anthologie du chant scolaire, 1re série, 4e fascicule). — Ce sont les dames de Paris (Heugel, Anthologie du chant scolaire, 1re série, 4e fascicule). — Mon père avait cinq cents moutons (Heugel, Anthologie du chant scolaire, 1re série, 4e fascicule).

Yves HUCHER

LE FRANÇAIS A L'AGREGATION DE MUSIQUE ET DE CHANT CHORAL[1]

FACINO CANE : BALZAC EN QUINZE PAGES
COMMENT LIRE BALZAC ?...
BALZAC, BERLIOZ ET LA PROPHETIE DU « REQUIEM »
COMMENT TRAVAILLAIT BALZAC ?

Ceci n'est ni un article, ni une étude ; mais les dernières pages que nous écrirons ici avant le premier concours de l'agrégation de musique et de chant choral doivent, plus encore que les précédents, servir les candidats. Et comment mieux y parvenir qu'en répondant à quelques-unes de leurs questions ?

***

Marco Facino Cane, aristocrate vénitien, assassin du mari de sa maîtresse, évadé en emportant le trésor secret de la république, perd la vue pour avoir été ébloui par l'éclat de l'or après un long séjour dans un sombre cachot. Il n'est plus vers 1820, que le « père Canet », clarinettiste aveugle, qui n'a pas perdu l'espoir de redevenir millionnaire et meurt d'un catarrhe.

Ce conte, daté de 1836, et qui prend place dans les *Scènes de la vie parisienne* — ce que seul le début justifie ! — est l'une des œuvres préférées de tous les vrais balzaciens. Non sans raison. Certes, on n'y trouve pas « tout » Balzac ; mais c'est peut-être l'œuvre — extrêmement courte — où Balzac a mis le plus de lui-même : richesse et misère, amour heureux et solitude, espérance chimérique sous la menace même de la mort, et jusqu'à l'antithèse « supra-hugolienne » de l'eau noire des fossés de la Bastille et des canaux de Venise. Excellente occasion de rappeler que Balzac a poussé au plus haut point — et avec moins d'enfantillage que Hugo — l'art de l'antithèse.

Oui ! Il faudrait[2] lire ce conte qui commence par la description d'un bal populaire, rue de Charenton, à Paris, avec cet « orchestre » composé de trois aveugles des Quinze-Vingts : violon, clarinette et flageolet. Et l'on trouve ce portrait du vieillard — le héros du conte — : « *Figurez-vous le masque en plâtre de Dante...* », le « type » du portrait balzacien pour ceux qui aiment fort peu notre auteur, le « modèle » pour les autres.

Mais ce conte prend toute sa valeur par la place de premier plan qu'y occupe le « mythe de l'or », l'or avec sa puissance maléfique qui inspire les crimes mais aussi le pouvoir séducteur « où s'alimente l'élément lyrique ». Egalement, et plus encore peut-être, *Facino Cane* contient une explication du fameux don d'observation chez Balzac. Dès 1831, dans la préface de *La Peau de chagrin*, Balzac avait analysé ce « phénomène moral inouï », « don de seconde vue » qui permet à certains êtres « d'inventer le vrai ». Ici, on voit le narrateur suivant dans les rues un couple d'ouvriers, « pénétrant l'âme sans négliger le corps ». Et Balzac a cette formule hallucinante et si juste à la fois : « *Je marchais, les pieds dans leurs souliers percés.* » Mais, terriblement lucide, Balzac se rend compte du danger de cet état second, qui participe de son métier et de son art ; ce don n'est-il pas une de ces qualités dont l'abus mènerait à la folie ? Et cette interrogation jette une lueur singulière sur Balzac, depuis son appétit de gloire jusqu'à sa passion du travail.

***

Comment lire Balzac ?... Curieuse question à poser pour des lecteurs qui ont si peu de loisirs pour prendre contact avec cette œuvre monumentale ! Mais la réponse peut aussi être un enseignement.

Le classement en « scène » dans *La Comédie humaine* est pratiquement sans intérêt : Balzac l'a remanié à plusieurs reprises et n'y a sans doute songé que pour des raisons publicitaires et commerciales. Nous avons déjà dit notre préférence pour le classement par ordre chronologique des faits : on suit de cette façon la vie des personnages qui reparaissent d'un roman dans l'autre, et l'on a une vue bien enrichissante de cette prodigieuse fresque, historique et sociale, que Balzac a brossée de la Révolution de 1789 au Second Empire.

Reste une troisième démarche, celle que conseille Blaise Cendrars :

« *Il faut lire les œuvres de Balzac pêle-mêle comme il les a écrites au jour le jour et dans la fièvre, sinon leur pathétique risque de vous échapper car ce ne sont pas livres de documentation, considérations, dissertations, thèse, faits à coups de notes et de carnets (comme chez Zola), mais création continue, en aveugle, la lutte de l'écrivain avec la matière, de l'homme avec son destin, son désir, sa force, sa passion, son impuissance, sa mort, livres qui collent à la peau moite de leur auteur. Et c'est ainsi que j'ai lu Balzac, en désordre, une dizaine*

de fois La Comédie humaine, *de bout en bout et à différentes époques de ma vie et des dizaines de fois certains romans qui me tombaient par hasard entre les mains dans les pays les plus différents du monde, des tomes dépareillés, car on trouve du Balzac sur toute la surface de la planète, traduit qu'il est, comme la Bible, en toutes les langues du globe.* »

Oui, il y a dans ces lignes sujet à d'enrichissantes méditations !

***

On nous a demandé dans quel ouvrage Balzac a « prophétisé » le *Requiem* de Berlioz. La réponse tiendrait en deux mots : dans *Ferragus* que Balzac écrivit en 1834 et dédia... à Berlioz. Il s'agit des obsèques de l'héroïne, Clémence, en l'église Saint-Roch, célébrées « *avec la sombre magnificence des messes funèbres* ». Balzac parle de l'effet produit par le *Dies irae*, « *un effet plus profond, plus nerveusement glacial* ». Il parle des voix d'enfants « *réparties dans six chapelles latérales* » et qui répondent à celles des « *huit voix de chantres* ». Et Balzac ajoute : « *De toutes les parties de l'église, l'effroi sourdait ; partout les cris d'angoisse répondaient aux cris de terreur. Cette effrayante musique accusait des douleurs inconnues au monde et des amitiés secrètes qui pleuraient la morte. Jamais, en aucune religion humaine, les frayeurs de l'âme, violemment arrachée du corps et tempêtueusement agitée en présence de la foudroyante majesté de Dieu, n'ont été rendues avec autant de vigueur. Devant cette clameur des clameurs doivent s'humilier les artistes et leurs compositions les plus passionnées. Non, rien ne peut lutter avec ce chant qui résume les passions humaines et leur donne une vie galvanique au-delà du cercueil, en les amenant palpitantes encore devant le Dieu vivant et vengeur.* (...) *En entendant cette stridente harmonie, il semble que Dieu tonne.* (...) »

On sait que, enfin chargé de la commande officielle d'un *Requiem*, Berlioz, en 1836, se mit au travail « avec une sorte de fureur », car, dit-il, « *le texte du* Requiem *était pour moi une proie dès longtemps convoitée* ». Ce n'est donc nullement forcer les textes ni les faits que d'affirmer que la page de Balzac écrite deux ans plus tôt n'est pas étrangère à la fréquentation du musicien et du romancier ; Berlioz, en montrant à Balzac les splendeurs de Beethoven, lui a révélé quelques-uns des grands projets qu'il devait réaliser un jour.

Ferragus, dédié à Hector Berlioz : jamais dédicace ne fut plus justifiée !

Comment travaillait Balzac ?

A vrai dire, Balzac avait presque toujours quatre romans qui l'occupaient simultanément, et cela commande toute sa méthode de travail : il corrigeait un roman, écrivait l'autre, établissait le schéma d'un troisième, et rêvait au quatrième.

Pour ce dernier, le hasard d'une promenade, ou l'instinct du chercheur mettait Balzac en présence du « lieu » et du personnage dont il rêvait : ainsi, vit-il dans le quartier de l'Observatoire la future « pension Vauquer » et rencontra-t-il, rue Mouffetard, une marchande de légumes qui devait devenir Mme Vauquer. Le roman à écrire, le roman à construire l'occupait de façon régulière ; mais c'est sur le travail de correction qu'il convient d'insister. « Refonte » serait d'ailleurs un terme plus exact.

Avant d'être imprimeur lui-même, le futur Balzac corrige, refait, et même découpe et colle ses manuscrits. Mais sans doute parce qu'il composa de cette façon certains textes, étant éditeur, ou connaissant l'exemple de Restif de la Bretonne (l'un des plus prolifiques romanciers du XVIIIe siècle), Balzac en vient très vite, dès 1829, à la correction sur épreuves : un texte est rédigé, souvent au courant de la plume ; ce premier jet revient disposé en « placards » ; l'auteur le lit comme un texte nouveau, et dans les grandes marges ménagées à dessein, il « corrige » : l'allure que prend alors le nouveau texte est comparable à une rosace ou à une toile d'araignée : c'est la fameuse « bataille des épreuves » dont Balzac a parlé comme d'un combat constant, envoûtant, usant.

On voit la différence avec Stendhal qui dicte le plus souvent et ne corrige presque jamais, avec Flaubert qui polit et resserre. D'autre part, Flaubert, Proust, pour n'en citer que deux, choisissent la retraite pour travailler ; Balzac, lui, voyage, se promène, fréquente les salons, imagine, même après 1840, mille entreprises industrielles ou commerciales, des chênes de Pologne aux ananas des Jardies ! Et l'on se demande comment un organisme humain a pu résister pendant trente ans à une telle agitation, mais aussi à un tel travail, unique en étendue certes mais aussi et surtout en intensité.

Enfin, si l'on se demande comment le travail et le succès n'ont pas permis à Balzac de payer ses dettes, voire de vivre à l'abri du besoin, sans la hantise des créanciers, il suffit de songer à un fait très simple : cette multiple correction sur épreuves successives — système impensable de nos jours ! — entraîne des frais de composition qui annulent et même dépassent souvent de beaucoup le gain que laissait espérer le contrat. Et l'on peut dire que Balzac a accepté de vivre dans une situation de ruine permanente pour satisfaire un besoin vital de l'écrivain. Aux folies du grand seigneur qu'il voulait être, il faut ajouter ce « luxe », cette élégance suprême de l'artiste.

***

Et maintenant, à tous les candidats, nos lecteurs et amis : bon courage et succès !...

1. Voir *L'Education musicale*, depuis le numéro 213.
2. Ce conditionnel n'est pas un adoucissement de la pensée ; il exprime simplement la crainte que nos lecteurs ne puissent se procurer un texte qu'on ne trouve guère que dans les « œuvres complètes ».

Hervé MUSSON

nOtre discOthèque

Des nouveautés particulièrement riches composent la présente discothèque, de Palestrina à M. Ravel. De quoi satisfaire vos désirs et grandement flatter vos goûts.

Pour une diffusion toujours plus large des partitions musicales, on connaît le dynamisme des activités déployées par les responsables de la Maison HEUGEL. Aujourd'hui, le **« Carnet de Notes »** de cette maison témoigne des efforts accomplis et donne un aperçu de ses réalisations. **Second concerto pour piano** de D. Milhaud, **Livre pour cordes** de P. Boulez, **Cantus Firmus** de Mihalovici, et **Balletti** de G.G. Gastoldi auxquels reviennent les honneurs du jour . certaines de ces œuvres ont fait précédemment l'objet d'un commentaire dans ces colonnes, particulièrement l'œuvre de Mihalovici, gravée par ERATO et dont l'enregistrement méritait tous les éloges. Voilà donc de quoi enrichir votre bibliothèque, tout en favorisant une étude plus approfondie de la pensée et des styles propres aux différents maîtres. Milhaud se montre plein de verve, Boulez fait apparaître tout un univers sonore fantastique et obscur où les sons s'organisent à partir du silence et s'imbriquent les uns les autres pour une architecture sonore quasi spatiale.

Quatre œuvres parmi les nombreuses qu'elle a suscitées durant la première moitié du XXe siècle, ont été réunies par DECCA pour illustrer l'Espagne : **L'Amour sorcier** de M. de Falla, **Intermezzo des Goyescas** de Granados, **Pavane pour une Infante défunte** et **Albarado del Gracioso** de M. Ravel, par The Philharmonia Orchestra, Nati Mistral, dirigés par Rafaël de Burgos. Après avoir été joué une première fois en 1915 à Madrid, puis remanié et réorchestré, **L'Amour sorcier** est apparu dans sa forme définitive quelques années plus tard et acquit une popularité jamais démentie depuis. C'est avec plaisir que l'on accueille aujourd'hui ce nouvel enregistrement dont l'interprétation fervente lui donne une réalité poétique indiscutable. Sentimentalisme et fantasmes de la nuit s'y côtoient avec bonheur et toute la sauvagerie, toute la rudesse de l'univers gitan contenues dans la partition y sont exprimées. Initialement conçues pour le piano, et bien que ce dernier reste l'instrument d'élection de la quatrième pièce des **Miroirs,** l'interprétation présente suscite immédiatement l'enthousiasme. Toute l'Espagne sophistiquée et dansante de Ravel a été restituée. L'orchestre dynamique à souhait atteint à une « Feria » toute ravélienne dans **Alborada del Gracioso** et à une grâce délicieusement discrète et élégante dans la **Pavane.** DECCA, **Collection Aristocrate, stéréo 7220.**

Phénomène dû à sa popularité, la célèbre **Rhapsody in Blue** de Gershwin revient périodiquement au chapitre des nouveautés discographiques. Elle est accompagnée ici de deux œuvres moins répandues dont **I Got Rhythm** qui particulièrement requiert l'attention. Le thème en fut plusieurs fois repris dans la musique de jazz, mais l'ensemble dans sa forme originale se présente sous de successives variations pour piano et orchestre, à partir d'une cellule de quatre notes. Mariage entre folklore et art européen savant, elles contiennent toute l'expression musicale américaine, sans cesse bercée par des « blues » lancinants, avec des apparences de comédie musicale et des effets faciles, quelque peu clinquants, mais toujours attirants et charmeurs, et dont l'unique ambition est de créer un monde artificiel agréable et suave. Ce fort bon enregistrement présente en outre le mérite d'une exécution très au-dessus de la moyenne avec un orchestre coloré, brillant dans une interprétation faite d'ordre et de clarté due à Alexandre Vladigherov au pupitre de l'orchestre symphonique de la Radio-Télévision bulgare et Teodor Moussev, au piano. HARMONIA MUNDI, **HMU 126 X.**

Au moins égal en qualité à l'extraordinaire enregistrement de Ravel par Kantorow et Rouvier de Tzigane et de la Sonate violon et piano parue l'an passé, cette nouvelle production ERATO avec deux chefs-d'œuvre magistralement exécutés, se situe indiscutablement parmi les réalisations les plus remarquables de ce mois. **Trio pour violon et cello, Sonate violon et cello** par J.J. Kantorow, Ph. Muller et J. Rouvier, sont inexplicablement trop peu connus aujourd'hui où enregistrements et concerts Ravel se succèdent à l'occasion du centenaire de sa naissance, pour le bonheur de tous. Ravel s'y montre raffiné à l'extrême, parfois sauvage, toujours à la façon d'un jeu pétillant et subtil. L'illusion fait loi, témoin la **sonate en duo** de dimension symphonique et qui suscite cette boutade : « Ravel devrait en faire une réduction pour grand orchestre. » Bref, la Maison ERATO propose aujourd'hui une heure de musique inoubliable faite de poésie où les combinaisons de timbres, de mélodies et de rythmes se répercutent à l'infini. La version éblouissante qu'en donnent les trois interprètes transporte d'enthousiasme. Il y a homogénéité exemplaire entre les trois parties. Un instinct musical unique et sûr anime cette interprétation merveilleuse, violente et nerveuse toute à la gloire de la musique et pour servir au mieux l'œuvre de ce très grand Maître français. ERATO, **G.U.S., STU 70861 X.**

La firme PHILIPS poursuit avec bonheur l'enregistrement des **Poèmes symphoniques** de Franz Liszt avec trois œuvres qui couvrent toute la production du Maître et permettent de mieux saisir, en ce domaine, l'évolution de son langage musical. On été réunis, en effet, outre **La Bataille des Huns** portant le n° 11, le premier poème **Ce qu'on entend sur la montagne,** écrit à partir d'un poème des Feuilles d'automne de Victor Hugo et **qui** date, dans son orchestration définitive, de 1857, et le dernier, achevé vers 1882, treizième du genre : **Du berceau jusqu'à la tombe,** inspiré à Liszt par la contemplation de peintures d'Europe centrale. La première apparaît comme une expression du langage romantique par excellence, et la dernière préfigure déjà par certains aspects les grandes lignes directrices du XXe siècle. Bernard Haitink, toujours égal à lui-même, en donne une fort belle interprétation. Avec une direction rigoureuse, toute de mesure, et sans outrance, il communique à tout l'orchestre (London Philharmonia Orchestra) une fébrilité extraordinaire et rend à ces trois poèmes toute la force expressive de leur contenu dramatique. PHILIPS, **Trésors classiques, super artistique stéréo, 6500 189 X.**

Un très bon enregistrement ERATO où les différents timbres se détachent avec beaucoup de netteté, même lors des tutti les plus fournis, propose, par l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, dirigé par Alain Lombard, deux œuvres parmi les plus célèbres de Bela Bartok : **Le Concerto pour orchestre** et **Le Mandarin merveilleux** lequel, particulièrement, est donné avec beau-

coup de violence ; il est rare d'entendre la fantastique progression rythmique qui clôt cette suite d'orchestre avec autant de précision et d'ampleur. Toute l'agressivité, toute l'atmosphère fantastique contenues dans la partition prennent ici leur sens. Regrettons au passage que **Le Mandarin merveilleux** ne soit pas plus souvent donné à la scène ! Je ne pense pas que ce soit encore de fameuses contingences d'ordre moral qui l'interdisent aujourd'hui en ces temps émancipés, comme ce fut le cas pendant les années qui suivirent sa parution. ERATO, **G.U.S. STU 70835 X.**

Le **Quintette à cordes en Ut majeur, op. 163, D. 956** est une des dernières compositions de F. Schubert. Comme toutes celles qu'il écrivit durant la dernière année de sa vie, elle touche à un des plus hauts sommets de la musique. Que de poésie dans ces pages où les accents d'une aspiration intérieure, intime se confondent avec la bonne humeur confiante ou aux allures pastorales du Scherzo. Schubert, tout au long des quatre mouvements, trouve une expression dramatique souvent proche de celle de Schumann, mais avec une fervente générosité, il fait passer dans sa musique, toutes ses affections, ses solitudes ; tous sentiments accusés encore par la maladie et l'approche de la mort. Bien peu d'éclats dans ces pages interprétées avec chaleur et dont la musique parle directement le langage de la sensibilité, celui du cœur. Le Quatuor Bulgare en offre une interprétation vibrante et colorée faisant ressortir avec encore plus d'authenticité l'ampleur musicale et expressive. Belle réalisation ! HARMONIA MUNDI, **HMU 980 X.**

Félix Mendelssohn Bartholdy avait 14 ans lorsqu'il écrivit son **Concerto pour violon, piano et orchestre à cordes,** peu connu et dont il est désormais possible d'apprécier la valeur musicale grâce à la parution chez DECCA de cet enregistrement très pur. Mendelssohn s'affirme dans ces pages. De ses 14 ans, il ne laisse qu'une fraîcheur, une certaine désinvolture heureuse aussi, et, malgré quelques réminiscences de l'Ecole viennoise du XVIII[e] siècle dont il subissait l'influence, toutes les particularités caractéristiques de son style s'y trouvent déjà nettement affirmées : clarté de l'écriture, mélodie spontanée et quasi aérienne parfois, romantisme délicat, autant de qualités pour définir cette délicieuse musique. On se sent vite gagné par la gaieté, la joliesse de l'œuvre toute de charme et de fraîcheur que P. Fontanarosa et Françoise Parrot exécutent avec une grâce ravissante. Le caractère enjoué de l'interprétation, les sonorités légères, la finesse des phrasés successifs accentuent encore le jeu auquel se livrent tour à tour les deux solistes et l'Orchestre National de l'Opéra de Monte Carlo dirigé par Dimitri Chorafas. Tout ceci rend à ce divertissement aimable toute sa vitalité. DECCA, **Collect. Aristocrate, Stéréo quadraphonie 7199 X.**

Commencé en même temps que le second Concerto pour piano, le **Concerto pour violon** de Brahms fut achevé vers 1878 et se trouve être le second du genre dans toute la production du Maître. Le premier concerto pour piano date de quelque vingt ans plus tôt. Il résulte de cet ouvrage une synthèse très poussée entre esprit symphonique et richesse mélodique, dont le soliste, dans une large part, assure la lourde tâche. C'est une âpre lutte qui se crée entre l'orchestre et le violon et qui donne à la composition son caractère particulièrement imposant. La Maison PHILIPS avait déjà publié une version de ce concerto dans lequel Henryck Szeryng tenait également la partie de soliste, mais ce nouvel enregistrement dirigé cette fois par Bernard Haitink, outre la gravure d'excellente qualité, présente la particularité d'une interprétation ample et puissante. L'œuvre y trouve sa vraie dimension symphonique et sous la direction du chef et l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, la musique, aux couleurs orchestrales très denses, évolue sans lourdeur et avec une puissante vitalité. De la douceur du mouvement lent à la verve bondissante du final, tout est rendu avec exactitude. La partition prend une réalité sonore à laquelle on ne peut rester insensible. Le jeu de Henryck Szeryng atteint à une plénitude expressive, et, il résulte de cette rencontre Szeryng une grande identité d'expression, particularité qui compte parmi les meilleurs atouts de cette nouveauté discographique. PHILIPS, **Trésors classiques, Super artist, stéréo, 6500 530 X.**

Faite de lyrisme et de méditation, préfigurant Verdi parfois, le **Requiem en Do mineur pour chœurs et orchestre** dans lequel Cherubini montre son goût pour la polyphonie, fut composé en 1816 à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Louis XVI. Grande émotion et recueillement. Cette nouvelle publication HARMONIA MUNDI, d'un intérêt musical et culturel incontestable, permet, à la faveur d'une excellente gravure et d'une exécution particulièrement soignée, d'apprécier de façon plus concrète la valeur musicale de Cherubini, surtout connu aujourd'hui encore pour avoir refusé l'entrée du Conservatoire au jeune Liszt sous l'unique prétexte que ce dernier n'était pas français. (A la faveur de cette parenthèse, il serait sans doute intéressant un jour d'analyser la politique du Conservatoire et son impact sur le monde musical de Cherubini à Théodore Dubois, en passant par Ambroise Thomas). L'interprétation est due à Vassil Stefanov à la tête de l'Orchestre Synmphonique de la Radio-Télévision Bulgare, les Chœurs Morski Zvoutsi de Varna. **Enregistrement BALKANTON,** HARMONIA MUNDI, **HMU 143 X.**

The Garden of Love - Palestrina : The Song of Songs : Dédié au pape Grégoire XIII, les **29 Motets à 5 voix,** composés sur le texte du **Cantique des Cantiques,** forment le quatrième des Livres de Motets de Palestrina. Publié en 1584 ce fut un succès. Ici un commentaire soigné signé Michael Howald portant sur des généralités quant au **Cantique des Cantiques,** ainsi qu'une analyse succincte de l'ouvrage et de son évolution dramatique accompagne ce remarquable enregistrement. Tous les musiciens se réjouiront d'une telle nouveauté illustrant une époque musicalement très riche. D'inspiration religieuse et profane à la fois, ces 29 Motets calqués pour ainsi dire sur le déroulement du texte sont un exemple de perfection d'écriture. La musique, d'une grande densité spirituelle, évolue avec une plénitude vocale, une souplesse mélodique et rythmique extraordinaire. Exécutée visiblement dans l'enthousiasme par le Cantores in Ecclesia, direction Michael Howald, cette œuvre apparaît dans toute sa force. D'allure, peut-être, plus ornementale que d'autres ouvrages contemporains ou de quelques années plus anciens, elle traduit néanmoins, à la faveur de cette interprétation fervente, une richesse d'intention, une souplesse faisant oublier la rigueur de l'écriture pour ne laisser que la musique évoluer pour elle-même sur un fond d'expression religieuse. OISEAU LYRE, **stéréo SOL 338-9.**

Objet de précédents enregistrements, de Richard Strauss, le **Poème symphonique op. 30,** fut composé d'après l'ouvrage de Nietzche, en 1896 : **Ainsi parlait Zarathoustra.** Mais, on accueille toujours avec plaisir une nouvelle version de cette œuvre grandiose, à plus forte raison si l'interprétation révèle une puissance dramatique aussi saillante que dans le cas présent. Alain Lombard avec Paul Crepel (violon) et l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, en donne en effet une version d'envergure. Ainsi, le fantastique crescendo d'introduction apparaît très ample, plus violent qu'à l'accoutumé. La cohésion de la direction, son phrasé élargi en accentuent les élans lyriques, favorisant l'apparence monumentale de cette majestueuse entrée. La structure apparaît clairement et les différents thèmes surgissent avec naturel de tout le potentiel sonore de la partition. Ils font un peu office de ponctuation et donnent à l'œuvre toute son homogénéité. Les huit parties s'enchaînent spontanément les unes aux autres et conservent leur identité. Aucune longueur, aucun passage inutile, ni incohérence, mais seulement une fresque grandiose d'où s'élèvent tour à tour des élans passionnés, un charme féerique (**Chant de la danse**) ou la poésie de la nature (**Chant du voyageur de la nuit**). ERATO, **G.U. stéréo, STU 70873.**

L'Ensemble Instrumental de France s'est fait connaître dans le monde entier par l'excellence de ses concerts ou enregistrements, qui soulèvent l'enthousiasme par leur perfection musicale. Et l'on peut s'enorgueillir, à juste titre, de posséder en notre pays de semblables formations. Ici, cohésion, nervosité du jeu, expression généreuse et qui sonne vrai spontanément, telles sont les principales caractéristiques de l'interprétation éblouissante, toute à la beauté de la musique qui permet d'entendre avec ravissement, dans un enregistrement techniquement sans taches, cet **Octuor** de Mendelssohn débordant de vie, d'allégresse et de légèreté, ou l'**Adagio et Fugue** de Mozart dont la fugue vibrante semble avoir été burinée par les rythmes nerveux et les contrepoints savants, et qui apparaît comme un cristal. Cette nouveauté parmi les plus remarquables du mois constitue un document musical splendide de richesses artistiques. Une merveille pour tout musicien. DECCA, **coll. Aristocrate, stéréo quadraphonic, 7219 X.**

Yves HUCHER
Musicologue

Chroniques azuréennes

Femmes au clavier

Monique Haas, qui triomphait récemment à Cannes où elle interprétait le *Concerto en sol* de Ravel, a terminé brillamment la saison d'hiver des Amis de la Musique d'Antibes par un récital où Debussy et Ravel répondaient, en seconde partie, à Mendelssohn et Chopin. Que ce nous soit l'occasion de quelques réflexions.

Les femmes n'ont pas attendu, pour affirmer leur présence devant un clavier, « l'année mondiale » qui leur est consacrée. De toute évidence, c'est même un domaine où elles sont les « égales » de l'homme, sans leur « ressembler » pour autant ! Egales mais différentes : n'est-ce pas déjà la formule, la devise, l'aspiration qui semble se dégager des premiers colloques de cette année mondiale de la femme ?

Non ! La femme au clavier n'est pas inférieure à l'homme, sans doute parce qu'elle ne cherche ni à l'imiter ni à l'égaler. Lorsque Jeanne-Marie Darré joue « La Campanella », elle ne songe pas au « spécialiste de Liszt » qu'est Cziffra ; les descentes en octaves de celui-ci sont vertigineuses ; le trille de celle-là n'est pas moins hallucinant et en même temps si riche de poésie et d'expression ! Et quel discophile oubliera d'avoir dans ses « trésors » les *Concertos* de Saint-Saëns par la même interprète ou « l'intégrale » de Liszt que France Clidat a réalisée après des années de travail. Ce sont là pourtant œuvres « masculines » qui demandent puissance et résistance ; si les pianistes du sexe-qu'on-ne-dit-plus-faible y excellent, sans doute est-ce par leur secret d'unir ces qualités à la poésie et au rêve.

Ainsi, depuis Sainte-Cécile... Mais, diront les antiféministes, s'il en reste ! celle-ci ne doit d'être la patronne des musiciens qu'à un contresens dans la traduction de ses *Actes*. Bon ! Il y aura toujours des esprits forts pour détruire les plus belles légendes !

Mais ce qui est du domaine de l'histoire et ne saurait être contesté, c'est la présence de la femme devant le clavier du virginal, de l'épinette, du clavecin, du piano enfin.

Certains contesteront même ce singulier et nous demanderont d'écrire « aux claviers » pour mieux évoquer les noms des grandes clavecinistes, Wanda Landowska ou Marcelle Delacour, et d'organistes telles Marie-Claire Alain ou Jeanne Demessieux.

Et ce qui est aussi du domaine de la musicologie et, rapprochement notable, de la plus émouvante des histoires d'amour, c'est la présence de Clara Wieck, la bien prénommée ! aux côtés de Robert Schumann, dont elle fut l'unique amour, l'épouse dévouée, la veuve fidèle — oui, fidèle, en dépit de Brahms ! — et aussi l'interprète de dilection : « Clara a joué mes *Kreisleriana*. Son interprétation m'a pénétré au fond de l'âme », écrit Robert ; et Clara, de son côté : « Ta symphonie achevée en quatre jours ! Je ne t'aurais pas cru, mon cher mari, capable d'une telle maîtrise. Chaque jour, tu m'inspires plus de respect ! » Ainsi, le *Journal* que Robert et Clara ont fidèlement tenu, s'enrichit-il à chaque page de semblables déclarations...

Mais lorsque Clara mourut en 1896, trente ans après le bien-aimé dont elle avait si bien servi l'œuvre, elle laissa de nombreux élèves qui vinrent rejoindre la cohorte des disciples de Chopin et de Liszt. Et parmi ceux-ci, un grand nombre de femmes qui ont ouvert la voie à une Marguerite Long, une Magda Tagliafero, à des Clara Haskill, Jeanne-Marie Darré, Eliane Richepin, Monique de la Bruchollerie, Reine Gianoli, Gaby Casadesus, Monique Haas, Gisèle Kuhn, et tant d'autres qu'on nous reprochera à juste titre de ne pas citer ici !

Présence de l'orgue

La Côte d'Azur, surtout peut-être dans l'arrière-pays, est riche en orgues de qualité, en instruments aux jeux anciens et rares. Elle n'est pas moins riche en organistes, sédentaires ou itinérants, dont la réputation est loin d'être à la mesure de leur talent ou de leur foi. Enfin, chacun sait que le Conservatoire régional de Musique de Nice est dirigé par le maître Pierre Cochereau qui, malgré ses lourdes tâches administratives, trouve encore le temps de sillonner le monde de ses récitals et de former des élèves.

Par un curieux effet de choc en retour — et de juste réaction ! — il semble bien que la liturgie moderne, de plus en plus bavarde, de plus en plus sourde à l'impossibilité de faire chanter certaines paroles sur certaines lignes mélodiques, en rendant muet ou presque « l'orgue saint », a du même coup insufflé aux mélomanes, croyants ou non, pratiquants ou non, la curiosité et le besoin d'entendre de l'orgue. La Société des Amis de l'Orgue se manifeste de plus en plus sur la Côte d'Azur ; la petite église de La Colle-sur-Loup est dérisoirement trop exiguë pour chaque concert qui s'y donne ; la messe « en musique » donnée à Notre-Dame du Bon Voyage à Cannes est une des plus fréquentées de la région ; il en est de même à la cathédrale Sainte-Réparate à Nice ou à la cathédrale de Monaco.

Voilà qui est réconfortant. Et c'est pourquoi nous voudrions insister un instant sur les efforts qu'accomplit à Antibes Germain Desbonnet, organiste titulaire de la cathédrale. Cet élève de Jean Langlais a réussi, en moins de deux ans, à fonder une Académie internationale d'Orgue et de Musique sacrée, à créer et faire vivre les « Grandes Heures de la Cathédrale » et il met au point le programme du IIe Festival « d'Art sacré » qui se déroulera du 22 juin au 30 août à raison d'un concert par semaine. Nous avons entendu récemment un concert auquel Yvonne Desbonnet, mezzo soprano, prêtait son concours et créait une page très remarquable de son mari, *Anima Christi*, pour chant, clarinette, gong et orgue. Au même concert, Roger Serrière passait avec aisance du hautbois au cor anglais ; un jeune clarinettiste, Daniel Jeangeorges, faisait apprécier une belle sonorité et une grande virtuosité ; un autre jeune, Eric Testard, donnant de la *Ve Sonate pour flûte et orgue*, de Bach, une interprétation qui nous émut et nous incita vivement à retenir ce nom. Nous serions vivement surpris si l'on ne trouvait pas quelque jour le nom d'Eric Testard parmi les flûtistes les plus justement réputés.

Avant les grands rendez-vous des festivals d'été dont nous parlerons dans notre prochaine chronique, que nos lecteurs et « visiteurs d'été », pour qui l'orgue demeure le « roi des instruments », retiennent ces lieux : Monaco, Nice, Cannes, Antibes, La Colle-sur-Loup...

L'Opéra français à Monte-Carlo

Ayant donné une large place à l'opéra italien avec des représentations de très haut niveau d'*Andréa Chénier*, *La Bohême* et *Rigoletto*, l'Opéra de Monte-Carlo vient de terminer sa saison par deux représentations de *La Voix humaine* et *L'Heure espagnole*. La « fête » que nous nous en faisions s'est transformée en un véritable « enchantement ».

On nous dit qu'il y a une crise de l'opéra, — mais de quoi n'y a-t-il pas une « crise », je vous prie ? Nous apprenons qu'il est question, à l'Opéra de Paris — oui, même à l'Opéra de Paris ! — de réaliser des « économies » et l'on parle d'une politique commune, d'une entente entre notre Opéra national (?) et la Scala de Milan. Pourquoi ne pas chercher le secret des parfaites réussites au plan artistique et des salles combles — ce n'est pas toujours incompatible ! — en s'inspirant des bonnes vieilles règles en vigueur à l'Opéra de Monte-Carlo ?...

Elles tiennent en peu de mots : négliger le règne de la « vedette-à-tout-prix » ; choisir, deux ans à l'avance s'il le faut. l'interprète qui convient le mieux à chaque rôle, si humble que soit celui-ci : donner aux décors et à la mise en scène un rôle nécessaire mais limité, celui de serviteurs de l'œuvre et spécialement de la musique ; faire appel à des chefs qui oseront imposer leur volonté, respecteront le texte musical sans pour autant se soumettre servilement à une prétendue « tradition ».

Enfin, travailler... Assurer le nombre de répétitions nécessaires aux chœurs, à l'orchestre, aux chanteurs ; par un certain climat, donner à tous le désir de coopérer à un travail d'équipe, et pour cela de se connaître par le travail en commun dans la volonté de faire triompher l'œuvre et rien que l'œuvre.

C'est tout... Si la dernière condition paraît onéreuse pour ne pas dire « ruineuse », faisons remarquer que les premières seraient plutôt « économiques ».

Non ! La seule difficulté réside plutôt, à notre sens, dans ce climat d'union, dans cette homogénéité dont nous ne cessons de vanter les miraculeux effets sur l'Orchestre de l'Opéra de Monte-Carlo. Et ce qui est vrai de l'orchestre ne l'est pas moins pour tout ce qui touche au « plateau ».

C'est ainsi que passant des décors de Jean Cocteau lui-même à ceux, frais, gais et heureux, de Wakhevitch, bénéficiant pour les deux œuvres de la mise en scène de Margherita Wallmann — on dit ici, avec affection, « la » Wallmann tout comme pour une *diva* —, l'Opéra de Monte-Carlo atteint déjà a cette nécessaire unité pour un spectacle qui rapproche deux œuvres aussi différentes que *La Voix humaine* et *L'Heure espagnole*. Une même direction ajoute à cette impression : celle de Massimo Freccia. Italien ? dira-t-on. Oui, mais tellement proche de notre pays par le cœur, tellement efficace pour un orchestre dont il est l'un des habitués, tellement respectueux du texte à interpréter et de l'œuvre à servir !

Même « politique » dans l'agencement de la distribution. Christiane Stutzmann, Jacques Loreau, Jean-Pierre Hurteau, Romano Pini, Julien Haas, ne sont pas des « monstres du vedettariat » ; mais par cette raison même, ils constituent une distribution parfaitement idéale de *L'Heure espagnole*, de cette « simple conversation en musique », seule ambition de Ravel qui fait battre « l'âme de la boutique enchantée ».

Il ne fallait pas moins d'audace pour faire appel à une cantatrice italienne pour chanter le rôle de *La Voix humaine !* Virginia Zeani ne nous a certes pas fait oublier Denise Duval. Mais cette belle tragédienne lyrique, qui vit son rôle comme elle le chante, a su, elle, oublier son illustre devancière : elle incarne l'héroïne de Poulenc avec son tempérament, sa fougue et sa flamme. Un instant, on croit qu'elle n'en fasse trop ; mais il n'en est rien ; et le public qui a été moins délicatement ému qu'empoigné au plus profond de lui-même, réserve une ovation justement méritée à une cantatrice qui a osé être elle-même tout simplement...

ACTION DES SERVICES SOCIAUX EN FAVEUR DES PERSONNELS

(Circulaire n° 74-275) (*Suite*)[1]

12. — Activités subventionnées.

12.1. — Actions nouvelles créées en 1974.

12.1.1. — Maisons familiales.

A compter du 1er janvier 1974 il est créé une allocation nouvelle de 7,20 F par jour destinée à couvrir pour partie les frais de vacances d'enfants de moins de 16 ans qui accompagnent leurs parents dans des maisons familiales de vacances agréées par le ministère de la Santé dans le cadre de la réglementation suivante :

Arrêté interministériel du 26 février 1954 relatif à l'agrément des maisons familiales de vacances (modifié par les arrêtés des 4 février 1955 et 4 avril 1958).

Arrêté du 10 mars 1954 fixant les conditions d'application de l'arrêté du 26 févriér 1954 (modifié par l'arrêté du 8 avril 1958).

Arrêté du 9 avril 1958 instituant deux sous-commissions au sein de la commission nationale des maisons familiales de vacances (modifié par les arrêtés des 3 juin 1964 et 1er juin 1966).

Instruction n° 175 du 23 décembre 1955 pour l'application des arrêtés des 26 février et 10 mars 1954 (1).

Cette allocation ne concerne pas les séjours dans les villages ou gîtes familiaux de vacances agréés par le commissariat général au tourisme.

Une liste des maisons familiales agréées vous sera adressée ultérieurement. J'insiste dès à présent sur le fait que cette liste devra être tenue à jour au vu des agréments publiés au *Journal officiel* à l'initiative du ministère de la Santé.

Peuvent bénéficier de cette allocation les personnels dotés d'un indice net de rémunération inférieur à 316 (indice majoré du 1er juin 1974 : 326).

Dans le cas d'un ménage d'agents de l'Etat, il y a lieu de prendre pour référence l'indice le plus élevé détenu par l'un des époux. L'allocation sera versée au mari.

La durée de séjour susceptible d'être prise en charge sera limitées à 30 jours par an et par enfant ouvrant droit à la subvention. L'allocation sera versée au vu d'une attestation de séjour et de prix délivrée à l'issue du séjour par le responsable de la maison familiale.

12.1.2. — Classes dites de « neige - mer et nature ».

Il est institué à compter du 1er juin 1974 une allocation de 100 F par an en faveur des enfants âgés de moins de 16 ans au début de l'année scolaire concernée et séjournant au moins trois semaines (ou 21 jours consécutifs) dans des classes dites de « neige, mer ou nature » agréées ou placées sous le contrôle du ministère de l'Education.

Cette allocation sera, dans la mesure du possible, versée avant le début du séjour, sur le vu d'une attestation d'inscription délivrée par le directeur de l'école que fréquente l'enfant. Toutes justifications pourront être demandées ultérieurement aux parents afin de constater le séjour effectif de l'enfant pendant la durée requise. A défaut de justification, un reversement de l'allocation pourra être réclamé aux parents. Il ne sera toutefois pas demandé de remboursement dans le cas où le séjour aura été interrompu par suite d'un cas de force majeure (maladie, accident).

Pour bénéficier de cette allocation les personnels devront satisfaire aux mêmes conditions d'indice que pour l'allocation mentionnée au 12.1.1 ci-dessus. Dans le cas de ménages d'agents de l'Etat, l'allocation sera versée au mari.

Je précise que ces deux nouvelles allocations s'imputeront sur les crédits du chapitre 33-92, article 04.

12.2. — Actions traditionnelles.

Les activités suivantes continuent à donner lieu au versement d'allocations dont les taux, applicables à compter du 1er janvier 1974, sont précisés ci-après.

12.2.1. — Cantines et restaurants administratifs :

Une subvention de 1,35 F peut être versée pour les repas servis aux personnes remplissant les conditions requises dans les cantines et restaurants administratifs organisés par les administrations de l'Etat à l'intention de leurs agents.

La subvention est versée trimestriellement aux gestionnaires, sur présentation d'états de liquidation établis à l'Inspection académique, ou, pour les départements sinèges d'académie, au rectorat.

Les demandes, contresignées par un représentant de l'autorité de tutelle, doivent être adressées par le gestionnaire à l'inspecteur académique ou au rectorat compétent.

12.2.2. — Colonies de vacances :

Les personnels qui envoient leurs enfants en colonie de vacances ou en colonie maternelle peuvent bénéficier d'une aide pécuniaire dans la mesure où ils sont rémunérés sur la base d'un indice de traitement inférieur ou égal à l'indice 403 nouveau majoré du 1er juin 1974. Cette limitation n'est toutefois pas opposable aux parents d'enfants handicapés.

Les taux maxima de cette subvention sont fixés comme suit à compter du 1er janvier 1974 :

Enfants de moins de 13 ans : 10,00 F ;

Enfants âgés de 13 à 18 ans : 14,30 F ;

Enfants handicapés de moins de 18 ans : 26,40 F.

J'insiste sur le fait que la limite d'âgep révue par la réglementation en vigueur ne peut faire l'objet d'aucune mesure de dérogaton. Je rappelle par ailleurs que seuls les

---

1. Voir *Education musicale*, n° 217, avril 1975.

(1) Ces textes ont été publiés par la Direction des journaux officiels dans la brochure n° 1164.

séjours organisés dans le cadre de la réglementation relative aux colonies de vacances et concernant notamment l'encadrement, l'équipement sanitaire et la sécurité des locaux, peuvent ouvrir droit au bénéfice de la subvention. Il ne peut donc en aucun cas être tenu compte des demandes tendant à subventionner les séjours effectués chez des particuliers ou dans des centres de vacances situés à l'étranger alors même que l'Association organisatrice aurait son siège en France.

Le versement peut être fractionné en fonction du nombre des séjours effectués, sans que le nombre total de jours subventionnés puisse excéder le maximum prévu de 45 jours par an.

La subvention n'est acquise qu'au terme du séjour sur production d'un certificat de présence du directeur de la colonie ou du centre de vacances.

Elle est obligatoirement versée à la famille. Cependant elle est versée directement aux associations organisatrices à qui a été reconnue la qualité de colonies de vacances administratives.

C'est le cas pour l'association « Les Fauvettes » qui établit en contrepartie un barème de prix dégressifs fixés en fonction du montant global des ressources et des charges des familles ainsi que pour les colonies organisées par la M.G.E.N. à la Ménaudière et à Saint-Nazaire-en-Royans et qui accueillent des enfants handicapés.

Les demandes doivent être adressées par les parents fonctionnaires ou agents du ministère de l'Education, du secrétariat d'Etat aux Universités ou du secrétariat d'Etat chargé de la Jeunesse et des Sports à l'Inspection académique du département de leur domicile. Les personnels féminins qui sollicitent l'application de ces dispositions doivent, soit justifier de leur qualité de chef de famille, soit fournir à l'appui de leur demande un certificat émanant de l'autorité ou de l'organisme dont relève leur mari (administration, Caisse d'allocations familiales) établissant que celui-ci ne perçoit pas de subvention de même nature.

12.2.3. — Centres aérés :

La circulaire FP 1126 et B 2 du 18 mai 1973 a institué une subvention nouvelle pour les séjours d'enfants âgés de moins 16 ans dans les centres aérés soumis à la réglementation des centres de loisirs sans hébergement (arrêté du Secrétaire d'Etat auprès du Premier ministre chargé de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs en date du 1er juin 1970 modifié par l'arrêté du 24 mai 1972).

Cette subvention obéit aux mêmes règles que la subvention pour envoi d'enfants en colonies de vacances. Son taux maximum est fixé à 7,15 F par jour, pour tous les enfants âgés de moins de 16 ans.

L'attribution de cette subvention n'est pas exclusive du bénéfice des dispositions concernant les colonies de vacances. La durée de séjour maximum à retenir pour le calcul de ces allocations est fixée à 45 jours par an comme pour les séjours en colonies de vacances. Un même enfant peut donc ouvrir droit à 45 allocations journalières au titre de chacune des deux subventions.

12.2.4. — Aide aux mères :

12.2.4.1. — Allocation pour garde d'enfants :

Les agents féminins et les agents masculins veufs ou divorcés qui ne peuvent prétendre à l'allocation légale pour frais de garde instituée par la loi du 3 janvier 1972, mais

qui sont rémunérés sur la base d'un indice inférieur ou égal à l'indice 403 nouveau majoré du 1er juin 1974 peuvent bénéficier d'une allocation journalière d'un montant maximum de 6,25 F, s'ils confient leur enfant âgé de moins de trois ans à une nourrice agréée, à une crèche ou à un jardin d'enfants.

L'attribution de cette allocation est soumise aux conditions suivantes :

1° *Exercice effectif de l'activité :*

L'agent doit exercer effectivement son activité normale.

L'allocation n'est versée que pour les jours ouvrables, en dehors des jours pendant lesquels l'agent se trouve en congé annuel. Le samedi est exclu pour les agents soumis au régime de la semaine de travail de 5 jours ainsi que le mercredi pour les enseignants ayant congé ce jour-là.

Dans le cas des agents exerçant leur activité à mi-temps, il est admis que les journées de travail accomplies à temps partiel sont considérées comme journées de travail effectif.

Les agents qui se trouvent dans l'impossibilité d'exercer leur activité normale continuent à bénéficier de l'allocation lorsqu'ils ne peuvent assurer personnellement la garde de l'enfant. Se trouvent notamment dans cette situation les agents malades, victimes d'accidents du travail, ou qui accomplissent des stages de formation. Les intéressés doivent toutefois conserver la qualité de fonctionnaire ou d'agent de l'administration et se trouver en position d'activité au sens du statut général des fonctionnaires.

Le taux de l'allocation doit être réduit de moitié si l'intéressé est amené à ne faire assurer la garde de l'enfant que pendant une demi-journée.

2° *Age de l'enfant :*

Chaque enfant âgé de moins de trois ans peut ouvrir droit à l'allocation.

Aucune dérogation ne peut être apportée à cette limite d'âge pour quelque cause que ce soit.

3° *Présence de l'enfant au foyer :*

L'allocation ne peut être attribuée que si l'enfant vit au foyer. Bien entendu, ce droit est également ouvert dans le cas d'activité professionnelle impliquant une séparation pendant la nuit mais ne faisant pas obstacle à un lien permanent et quotidien entre la mère et l'enfant durant la journée.

Toutefois, le service de l'allocation peut être poursuivi pendant un an, si l'enfant est éloigné du foyer en raison de son état de santé ou de celui d'un proche qui y vit habituellement.

Cet éloignement pourra ainsi être justifié par les exigences physiologiques propres de l'enfant : nécessité de changement d'air, allergies, convalescence.

Il pourra aussi se fonder sur les risques que la santé d'un proche fait courir à l'enfant : risques physiques, lorsqu'un membre du foyer est atteint de maladie contagieuse, risques psychologiques en cas de maladie nerveuse ou toxicomanie, état de santé de la mère.

Il peut être justifié également par l'hospitalisation de la mère ou de l'allocatoire isolé. Cette énumération n'est pas limitative.

Dans toutes ces hypothèses, la personne qui sollicite le versement de l'allocation pour frais de garde devra fournir un certificat médical. Le certificat indiquera pour quelle durée l'éloignement de l'enfant de son foyer apparaît justifié.

(*A suivre*)

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Solution au problème n° 9 - Avril 1975

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I	J	A	R	N	O	V	I	C	K	A
II	A	L	T	E	R	A	T	I	O	N
III	N	B	E	R	G	L	U	N	D	I
IV	A	R	N	O	U	L	D	Q	A	M
V	C	I	E	N	E	E	O	L	L	E
VI	E	G	U	Y	C	E	R	N	Y	O
VII	K	H	R	E	N	N	I	K	O	V
VIII	E	T	U	D	I	A	N	T	M	I
IX	T	O	N	D	D	A	D	A	I	D
X	E	N	H	A	E	G	Y	P	T	E

HORIZONTALEMENT

IV - **Albéric Magnard.**
IX - **Ivan Devries.**

VERTICALEMENT

6 - **André Gédalge.**
8 - **Louis Niedermeyer.**

Avis de concours

La ville de Saintes organise un concours sur épreuves au cours du mois de juin 1975, en vue du recrutement d'un directeur de conservatoire municipal de musique. La date limite de dépôt des candidatures est fixée au 31 mai 1975. Les demandes accompagnées des dossiers de candidature ou tout renseignement sont à adresser à M. le Maire de la ville de Saintes - 17100 Saintes.

Royaume de la Musique
Rencontre internationale de Musique et Danses anciennes

Ce stage s'adresse aux joueurs d'instruments anciens de tous les niveaux poursuivant un but pédagogique (enseignants) ou culturel (animateurs socio-éducatifs), ainsi qu'aux amateurs avertis. Professeurs et élèves des conservatoires et écoles de musique sont particulièrement invités.

— *Ateliers mémo :* flûtes à bec, anches couvertes, cordes classiques, violes de gambe, guitare, luth, clavecin. Danses anciennes de la Renaissance française et italienne en vue de l'interprétation instrumentale. Didactique musical d'éveil. Instrumentarium Orff. Lutherie fonctionnelle. Chant choral.

— *Implantation :* Ecole normale d'Instituteurs et Conservatoire national de Région Douai (Nord), du 3 au 11 septembre matin (sept jours).

Pour tous renseignements : Jean Henry, 1, rue de Verdun, 78500 Sartrouville.

Le Jeu de Daniel

Ce drame semi-liturgique du XIIe siècle sera présenté, en recréation, le samedi 14 juin, à 21 heures, en la cathédrale de Beauvais, œuvre des étudiants de l'Ecole épiscopale de Beauvais, par The Clerkes of Oxenford (ensemble d'étudiants d'Oxford), de 10 artistes. Transcription et direction : David Wulstan. Pour tous renseignements, s'adresser au S.I. de Beauvais : 445.08.18.

Cette manifestation, d'un intérêt artistique évident, se situe dans le programme de l'« Année gothique picarde ».

En prélude à la soirée du 14 juin, R. Duforestel donnera, au théâtre de Beauvais, une audition commentée du « Jeu de Daniel ».

VIIIe Concours international de Direction d'Orchestre

Ce concours, organisé par « L'Ente Autonomo Teatro alla Scala » et « L'Ente Provinciale per il Turismo de Novare », se déroulera du 3 au 12 juillet 1975. Il est ouvert à tous ceux qui, à la date du 1er juillet 1975, n'auront pas dépassé l'âge de trente-deux ans. Pour tous renseignements (inscriptions, etc.), s'adresser à : Secrétariat du Concours, Ente Provinciale per il Turismo, Corso Cavour 2, 28100 Novara, Italie. Date limite des inscriptions : 31 mai 1975.

Participation à une création musicale

Les 10 et 11 juin 1975, dans la Maison des Arts et de la Culture de Créteil (place de l'Hôtel-de-Ville, Nouveau-Créteil).

Formation de plusieurs groupes de musiciens amateurs de Créteil (à l'Université de Créteil, au Mont-Mesly, à la Maison des Jeunes Charles-Vildrac et à la Maison des Arts et de la Culttre de Créteil). Ces groupes se joindront à d'autres ensembles musicaux (de Paris, Hyères, Aix-en-Provence, Toulon, etc.) afin de créer une œuvre conçue par le compositeur Didier Denis et dirigée par Boris de Vinogradov pour « faire sonner » l'architecture de la Maison des Arts et de la Culture (galeries, petite salle, grande salle).

Le compositeur écrira pour chaque groupe une pièce « à sa mesure » qu'il pourra exécuter soit isolément (donc la garder à son répertoire), soit avec les autres groupes les 10 et 11 juin 1975, autour de deux solistes (voix, percussions).

Cette rencontre entre étudiants, lycéens et jeunes travailleurs apparaît comme essentielle à un travail d'animateurs.

Le concert du 11 juin 1975 sera enregistré par l'O.R.T.F. (France-Culture).

Si vous souhaitez être mieux informés sur ces animations musicales, n'hésitez pas à nous téléphoner : 899-90-50 (postes 221 - 222). Permanence de l'équipe musicale à la discothèque : le mardi de 17 h à 21 h. Animation de groupe, salle des réunions : le jeudi de 18 h à 20 h.

Evolution musicale de la Jeunesse

CYCLE PREPARATOIRE AUX MUSIGRAINS pour les enfants de 7 à 12 ans. Mercredin 7 mai à 14 h 30, 16 h et 17 h 30, Théâtre des Champs-Elysées : *L'Enfant et les Sortilèges* (Maurice Ravel), avec le concours de l'Ecole de Danse Danièle Grimault (45 participants). Partie éducative : Germaine Arbeau-Bonnefoy.

Ecole d'Art Martenot

Une session d'information pédagogique concernant la Méthode d'Education musicale Martenot se déroulera à Paris, *les 22 et 23 juin* 1975, dans un amphithéâtre du C.P.S.S. de la Chambre de Commerce, 41 bis, rue de Tocqueville, 75017 Paris, sous l'égide de la Direction de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse au Secrétariat d'Etat à la Culture.

Les demandes d'inscription doivent être adressées au : Secrétariat des Stages, Ecole d'Art Martenot, 23, rue Saint-Pierre, 92200 Neuilly. L'admission est sans frais. Joindre une enveloppe timbrée pour l'envoi de la carte d'admission et, éventuellement, du fichet « Congrès » de la S.N.C.F.

Festivals d'été 1975
« Nuits musicales de Tourrettes-sur-Loup »

Président-fondateur : Marcel Dautremer. En l'église Saint-Grégoire, de Tourrettes-sur-Loup (06490), à 21 heures. 18 juillet : Orchestre de chambre de Marseille. 4 août : Quatuor de saxophone Daniel Deffayet. 8 août : Lily Laskine. 11 août : Jeanne-Marie Darré, Régis Pasquier.

COLLOQUES INTERNATIONAUX
DU
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

N° 537

L'INTERPRÉTATION DE LA MUSIQUE FRANÇAISE AUX XVIIème ET XVIIIème SIÈCLES

PARIS, 20 - 26 Octobre 1969

Études réunies et présentées
par
Édith WEBER
Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne

*

Volume relié au format 21 × 27
de 276 pages comportant de nombreux exemples musicaux,
13 planches photographiques hors-texte
et 3 disques 45 tours encartés

ISBN 2 - 222 - 01583 - 9

PRIX FF: 150

EDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



15, quai Anatole-France - 75700 PARIS

Ce Colloque international, organisé par l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne, à l'occasion du Tricentenaire de la naissance de François COUPERIN (1668-1733) et Louis MARCHAND (1669-1732), a réuni d'éminents exégètes venus de six pays différents, musicologues, historiens de la musique, interprètes – organistes et clavecinistes – et facteurs d'instruments, qui mirent en commun leurs expériences, leur science et leur technique au service d'une meilleure compréhension de la musique française classique. Il a mis en relief ses caractéristiques et ses critères d'interprétation fidèle à l'époque en cause: agréments, «notes inégales», goût, ornementation, liberté d'expression ad libitum.

On trouvera dans la table des matières les titres des communications (précédées de trois résumés français, anglais et allemand et suivies des discussions). Trois disques encartés reproduisent des documents sonores inédits et d'époque, ainsi que des exemples relatifs aux possibilités d'exécution. L'originalité de ce Colloque a été de démontrer l'étroite dépendance des spéculations théoriques, historiques, acoustiques, artistiques, et de souligner le rôle de François COUPERIN, dont la musique symbolise «tous les aspects de l'intelligence et de la sensibilité françaises» aux XVIIe et XVIIIe siècles.

*

This international Congress – organised by the Institute of Musicology (University of Paris-Sorbonne), on the occasion of the tercentenary of the birth of François COUPERIN (1668-1733) and Louis MARCHAND (1669-1732), gathered together eminent specialists representing six different countries, musicologists, music-historians, performers – organists and clavecinists – as well as instrumentmakers, who shared their experience, their knowledge and technique to provide a better understanding of French classical music. It stresses the characteristics of interpretation which their epoch demanded and interpretative requirements: ornaments, «notes inégales», taste, ornamentation, freedom of interpretation ad libitum.

In the table of contents, may be found the titles of the reports, preceeded by résumés in French, English and German. Three records present hitherto unpublished sonorous documents of that period and illustrations of possible variations in performance. The originality of this congress was to show the close interdependence of theoretical, historical, acoustical trends and to emphasize the role played by François Couperin, whose Musik symbolizes "all the aspects of French intelligence and sensibility in the XVIIth and XVIIIth centuries".

*

Dieser durch das Institut für Musikwissenschaft der Universität Paris-Sorbonne anlässlich der Dreihundertjahrfeier der Geburt François Couperins (1668-1733) und Louis Marchands (1669-1732) veranstaltete Kongress, vereinigte hervorragende Spezialisten aus mehreren Ländern, Musikologen, Historiker der Musik, Organisten, Cembalospieler und Orgelbauer, die ihre Erfahrungen, ihr Wissen und ihr Können in den Dienst eines besseren Verständnisses der klassischen französischen Musik stellten und deren Wesenszüge und Aufführungspraxis – Verzierungen, «notes inégales», Geschmack, Ornamentik, Ausdrucksfreiheit ad libitum – getreu im Geiste ihrer Zeit beleuchteten.

Das Inhaltsverzeichnis bringt die Titel der Beiträge mit Zusammenfassungen in französischer, englischer und deutscher Sprache als Einleitung und den Diskussionen als Anhang. Beigefügt sind drei Schallplatten, die bisher unveröffentliche tönende Dokumente aus jener Epoche und Beispiele von Aufführungsmöglichkeiten bringen. Die Originalität des Kongresses bestand im Nachweis der engen Zusammengehörigkeit der Spekulationen über Theorie und Geschichte der Musik, Akustik, künstlerische Gestaltung und in der Hervorhebung der Rolle François Couperins als des "Symbols aller Aspekte der französischen Intelligenz und des französischen Gefühlsleben im 17. und 18. Jahrhundert".

TABLE DES MATIÈRES

DISCUSSION GÉNÉRALE

SYNTHÈSE ET CONCLUSIONS

TABLES



48 EDU 74 - Imprimerie MAZARINE, Paris. PRINTED IN FRANCE

Fédération Nationale d'Associations Culturelles d'Expression Musicale

Vacances musicales 1975

JUILLET

5 et 6 ans 7 à 12 ans	3/07 au 30/07 26 jours	Arles-sur-Tech (Pyrénées-Orientales). Vallée pyrénéenne. Piscine.
5 et 6 ans 7 à 12 ans	3/07 au 30/07 26 jours	Sospel (Alpes-Maritimes). Région pittoresque. Piscine.
5 et 6 ans 7 à 12 ans	1/07 au 30/07 30 jours	« La Beuvrière », Brain-sur-Longuenée (Maine-et-Loire). Domaine champêtre. Equitation.
8 à 12 ans	3/07 au 30/07 26 jours	Douarnenez (Finistère-Sud). Bord de mer. Baignades en mer. Ecole de voile.
7 à 12 ans 13 à 17 ans	3/07 au 30/07 26 jours	Feydey-sur-Leysin (Suisse romande). 1 500 m. d'altitude. Canton de Vaud.
13 à 17 ans	2/07 au 27/07 26 jours	Moltifao (Corse). L'île de beauté. Gorges de l'Asco. Baignade en rivière. Section guitare.
13 à 17 ans	3/07 au 30/07 26 jours	Naves (Corrèze). 5 km de Tulle et 6 km du centre nautique de Seilhac. Piscine.
16 à 22 ans	12/07 au 3/08 21 jours	Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône). Festival de Musique.

Pour tous renseignements, s'adresser à : F.N.A.C.E.M., 69, rue Condorcet, 75009 Paris - Tél. : 285.03-24 - 280.18.51.

Concours pour le recrutement de chargés d'enseignement

Par arrêté du ministre de l'Education et du secrétaire d'Etat auprès du Premier ministre (Fonction publique) en date du 15 janvier 1975, est autorisée, au titre de 1974, l'ouverture de concours spéciaux de recrutement de chargés d'enseignement au titre des dispositions du décret n° 73-945 du 3 octobre 1973, et notamment son article 2.

Le nombre de places mises en compétition est fixé ainsi qu'il suit : Education musicale : vingt.

Recrutement des adjoints d'enseignement stagiaires à la rentrée de septembre 1975

Demandes d'autorisation d'exercer à mi-temps pour l'année scolaire 1975-1976

Nous prions nos lecteurs de consulter le B.O. n° 13 du 3 avril 1975, pages 1 206 et suivantes. Il s'agit des circulaires 75-134 du 27 mars 1975 et 75-133 du 27 mars 1975.

Avis de concours

Un concours sur épreuve est ouvert en vue du recrutement d'un *accompagnateur* ou d'une *accompagnatrice* au Conservatoire National de Région de Strasbourg. Il aura lieu à Strasbourg dans les locaux du Conservatoire National de Région de Strasbourg, 7, place de la République, en principe fin mai 1975. Pour être admis à concourir, les candidats étant âgés de 21 ans au moins et de 40 ans au plus.

I. - *EPREUVES D'ADMISSIBILITE - Exécution de mémoire d'un morceau imposé :* 1. Prélude, Forlane, Rigaudon extraits du *Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel ; 2. Transposition de l'accompagnement d'un fragment d'œuvre instrumentale classique (le temps de préparation est égal au double de la durée du fragment prévu).

II. - *EPREUVES D'ADMISSION* : 1. Accompagnement d'un fragment d'une œuvre instrumentale du répertoire classique ; 2. Accompagnement d'un Lied. Une mise en loge d'une durée de 30 minutes au plus sera accordée aux candidats pour la préparation de l'ensemble de ces deux épreuves ; 3) Accompagnement, sans préparation, d'un fragment d'une œuvre instrumentale contemporaine.

Un concours sur épreuves est ouvert en vue du recrutement de *professeurs de flûte à bec* assurant 16 heures de cours par semaine, au Conservatoire National de Région de Strasbourg. Il aura lieu à Strasbourg dans les locaux du Conservatoire National de Région de Strasbourg, 7, place de la République, en principe fin mai 1975. Pour être admis à concourir, les candidats doivent être âgés de 21 ans au moins et de 40 ans au plus.

I. - *EPREUVES D'ADMISSIBILITE :* 1. *Exécution de mémoire de deux morceaux imposés :* a) *Alto - Sonate in D*, Hans Martin Linde (Schott), n° 4721 ; b) *Soprano - Concerto en Fa majeur*, Sammartini (Schott). - 2. *Exécution de mémoire d'un morceau à choisir dans la liste suivante : Alto - Suite en Fa majeur*, Hotteterre ; *Divertimento da Camera en la mineur*, Bononcini ; *Sonate en Do majeur*, Haendel ; *Concerta en ut mineur* op. 44, n° 19, Vivaldi ; *Fantaisie en écho*, Van Eyck ;*Sonate en fa mineur*, Telemann.

Les candidats sont tenus de se présenter avec leur accompagnateur.

II. - *EPREUVES D'ADMISSION :* 1. Déchiffrage à première vue sur un texte musical inédit (le temps de préparation est égal au double de la durée du texte imposé) ; 2. Exécution d'un morceau au choix sur l'un des instruments suivants : bombarde, Cromorne, hautbois baroque, basson baroque, luth ou théorbe, clavecin, orgue, viole d'amour, viole de gambe. L'exécution de mémoire n'est pas exigée pour cette épreuve ; 3. Examen pédagogique : cours donné par le candidat à des élèves de différents niveaux, dont un débutant.

L'emploi de professeur au Conservatoire National de Région de Strasbourg est affecté de l'échelle indiciaire applicable aux professeurs dispensant 16 heures de cours par semaine, soit indice brut de début : 400, indice brut de fin de carrière : 785.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à : M. le Directeur du Conservatoire National de Région de Strasbourg, 7, place de la République, 67000 Strasbourg, ou à M. le Maire, Hôtel de Ville, 67070 Strasbourg Cedex.

Directeur-Gérant : André MUSSON Dépôt légal 2e trimestre 1975 C.L.J. PARIS-XIVe - TÉL. 783.78-55 - 734.33-10 - N° 1 141 - IV-1975
N° de Commission Paritaire : 28 511 Imprimé à Paris